



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS

RENAN AUGUSTO BARILI

**O CÂNONE EM TRANSCENDÊNCIA:
Homoerotismo em *Retrato de rapaz*, de Mário Cláudio**

SÃO CARLOS – SP

2018

RENAN AUGUSTO BARILI

**O CÂNONE EM TRANSCENDÊNCIA:
homoerotismo em *Retrato de rapaz*, de Mário Cláudio**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Licenciatura em Letras (Português-Espanhol) da Universidade Federal de São Carlos – UFSCar, para obtenção do título de Licenciado em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Jorge Vicente Valentim.

SÃO CARLOS – SP

2018

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
Centro de Educação e Ciências Humanas
Departamento de Letras
Curso de Licenciatura em Letras (Português-Espanhol)

Folha de aprovação

Assinatura dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a Defesa de Trabalho de Conclusão de Curso do candidato Renan Augusto Barili, realizada em 07/12/2018:

Prof. Dr. Jorge Vicente Valentim (UFSCar) – Orientador

Prof. Dr. Daniel Marinho Lacks (UFSCar) – Arguidor Titular

Profa. Mt. Vivian Leme Furlan (UNESP/FCLAr) – Arguidor Suplente

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Ivanete e Carlos, e à minha irmã, Bruna,

por sempre acreditarem em mim e estarem ao meu lado, por serem o meu alicerce e a razão da minha vida.

Ao Gabriel,

meu companheiro e a minha luz de todas as horas.

Ao Prof. Dr. Jorge Vicente Valentim,

pelo incessante e belíssimo trabalho como professor, orientador e pesquisador, pelos incentivos, ensinamentos e pelos anos de amizade, carinho e boas risadas.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP),

pela concessão de bolsa de pesquisa de iniciação científica, que me facultou a investigação sobre a obra do escritor Mário Cláudio, descortinando um mundo de possibilidades na produção acadêmica.

Os amores anónimos, e sem direito de cidadania, dos portugueses e das portuguesas, os quais não foram reis, nem rainhas, nem poetas, nem romancistas, consumir-se-iam naquele elevado lume, e até que de tanta ardência, explicada ou oculta, nada mais restasse do que um montinho de cinzas, alimento da perpétua radiância da cerejeira brava.

[Mário Cláudio. *Triunfo do amor português.*]

RESUMO

No presente trabalho, foram analisados determinados aspectos do romance *Retrato de Rapaz* (2014), do escritor português Mário Cláudio, pelos vieses do homoerotismo e da metaficção historiográfica, com a finalidade de refletir sobre a figuração de Leonardo da Vinci, transformado em personagem ficcional na obra. A ideia central foi discutir sobre os processos de revisitação e reconstrução de figuras sacralizadas, partindo de questionamentos da sexualidade como forma de resistência e rompimento com determinados conceitos heteronormativos pré-estabelecidos. Assim fazendo, não se pode transcender a imagem do artista renascentista, já que, com esta fabulação, ela permite pensar sobre a ocorrência de uma possível “higienização” imposta sobre a História, qual relegou, a um segundo plano, todas essas sexualidades que se desvinculavam de uma lógica normatizadora? Tal como nos ensina o romance e a trajetória do artista italiano, não podemos viver mais em tempos que submetem e sujeitam certas subjetividades a um plano marginalizado, posto que as diferenças e as diversidades exigem passar pela experiência da visibilidade e do respeito.

Palavras-chave: Homoerotismo. Metaficção historiográfica. Ficção portuguesa contemporânea. Mário Cláudio.

RESUMEN

En el presente estudio, se examinaron algunos aspectos de la novela *Retrato de Rapaz* (2014), del escritor portugués Mário Cláudio, por los sesgos del "Homoerotismo" y "Metaficción historiográfica", con el fin de reflexionar sobre la imagen de Leonardo Vinci transformado en personaje ficcional en la obra. La idea central fue discutir sobre los procesos de revisión y reconstrucción de figuras sacralizadas, partiendo de cuestionamientos de la sexualidad como forma de resistencia y rompimiento con determinados conceptos heteronormativos preestablecidos. En este sentido, no se puede trascender la imagen del artista renacentista, ya que, con esta fabulación, permite pensar sobre la ocurrencia de una posible "higienización" impuesta sobre la Historia, que relegó, a un segundo plano, todas esas sexualidades que se desvinculaban de una lógica normatizadora? Tal como nos enseña la novela y la trayectoria del artista italiano, no podemos vivir más en tiempos que someten y sujetan ciertas subjetividades a un plano marginalizado, puesto que las diferencias y las diversidades exigen pasar por la experiencia de la visibilidad y del respeto.

Palabras-clave: Homoerotismo. Metaficción historiográfica. Ficción portuguesa contemporánea. Mário Cláudio.

SUMÁRIO

| | |
|--|-----------|
| INTRODUÇÃO | 9 |
| CAPÍTULO 1 – SOBRE O HOMOEROTISMO E SUAS APLICAÇÕES | 12 |
| CAPÍTULO 2 – LITERATURA HOMOERÓTICA E RESISTÊNCIA | 19 |
| CAPÍTULO 3 – OS TECIDOS DAS TRAMAS DE MÁRIO CLÁUDIO | 23 |
| CAPÍTULO 4 – LEONARDO DA VINCI SOB A ÓTICA HOMOERÓTICA: UMA LEITURA DE <i>RETRATO DE RAPAZ</i>. | 28 |
| 5.1 A LIÇÃO | 29 |
| 5.2. O Vôo | 37 |
| 5.3. O ANEL | 44 |
| CAPÍTULO 5 – O POST-MODERNISMO NO ROMANCE PORTUGUÊS: UMA BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO | 52 |
| CAPÍTULO 6 – METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA: UMA NOVA LEITURA DO PASSADO | 57 |
| CAPÍTULO 7 – ASPECTOS METAFICCIONAIS EM <i>RETRATO DE RAPAZ</i> | 62 |
| CONCLUSÃO: UM OUTRO LEONARDO DA VINCI? | 87 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 89 |

INTRODUÇÃO

O objetivo desse Trabalho de Conclusão de Curso centra-se na análise da obra *Retrato de Rapaz*, do escritor português contemporâneo Mário Cláudio, procurando observar as ocorrências e as representações das relações homoeróticas como uma das possíveis formas de interrogar e repensar a composição de um determinado cânone. Tal questionamento pode indicar um caminho de reconstrução da imagem de um dos mais significativos ícones da cultura ocidental (Leonardo da Vinci), a partir das performances sexuais e das insinuações afetivas presentes no texto, incidindo-o, agora, sob o signo da homossexualidade. Através desta perspectiva criadora, foi permitido questionar e discutir a possibilidade de ocorrência de rasura de uma heteronormatização existente.

Os Estudos Culturais, bem como as reflexões em torno das questões das subjetividades sexuais, nos mais distintos campos e áreas de saberes, indicam que são imprescindíveis e essenciais tais discussões sobre a escrita de textos, cujas características recaem sobre grupos historicamente oprimidos e silenciados, aliás, os mesmos que, por motivos sociais e culturais, sofrem uma desvalorização e são relegados a um segundo plano, inclusive, pela Crítica Literária, coincidindo, quase sempre, com uma marginalização e um desconhecimento do cânone. Dentro de tais obras, podemos mencionar as de cunho homoerótico, por exemplo, cuja temática está diretamente ligada à obra aqui pesquisada. Neste sentido, se há, sim, uma preocupação de cunho científico e analítico, em trazer à cena, o premiado romance de Mário Cláudio, por outro, em termos de uma epistemologia de resistência, não se pode deixar de sublinhar a sua relevância em termos de visibilidade e reconhecimento nas reflexões sobre o tema.

Para trilhar o caminho, iniciei com algumas considerações sobre o conceito de “homoerotismo” aqui agenciado, posto que o seu uso abrange e acolhe diferentes vertentes segmentadas pelos estudos sobre as sexualidades, entendendo que, numa tentativa de conseguir uma maior observação de estudo sobre tais classes “minoritárias”, o conceito pode ser aquele capaz de dar suporte às diferentes características e demandas dos grupos por ele contemplados.

A crítica que desempenha o papel e defende o seu emprego é vasta e aglomera os mais diversos/as escritores(as) e ensaístas, por isso, escolhi partir dos estudos

realizados por dois pesquisadores brasileiros, a saber José Carlos Barcellos (2002) e Emerson da Cruz Inácio (2002), autores de textos quando a temática vincula-se ao homoerotismo, sobretudo na distinção conceitual que efetuam nas reflexões sobre a temática, tal como ocorre, quando da observação sobre a homosociabilidade e sobre o emprego das expressões “*gay*” e “*homossexual*”, por exemplo. A fim de realizar um diálogo conciso e coerente sobre as suas aplicações em textos literários, outros ensaístas, não menos importantes, foram utilizados, como são os casos dos títulos de Rick J. Santos (2014) e de Jorge Vicente Valentim (2016), cujo eixo de pesquisa centra-se exatamente sobre a obra do romancista português. Ao lado destes, as importantes reflexões de Eduardo Pitta (2003), Eliane Borges Berutti (2002) e João Silvério Trevisan (2002), para concluir a discussão do conceito, de suas aplicações e de seu aparato histórico.

As pesquisas sobre os textos que fazem uso do discurso histórico para despertar um novo e diferente interesse pela história têm crescido e estão sendo cada vez mais desenvolvidos nos últimos anos. Essa “nova literatura” vem se manifestando nas últimas décadas e é marcada esteticamente e ideologicamente pelo movimento do *Post-modernismo*, qual permitiu e inaugurou uma diferente forma de produção literária devido ao seu olhar renovado lançado sob a tradição.

Por isso, também foi realizada uma breve contextualização dos textos que sucederam o Neorrealismo em Portugal, ou seja, da década de 1950 em diante. A partir disso, discuti as mudanças ocorridas com o *Post-modernismo*, sejam elas estéticas ou ideológicas, devidas as diferentes temáticas abordadas e do desenvolvimento e das transformações do gênero “romance”. Para isso, foi imprescindível utilizar os estudos realizados por importantes pesquisadores portugueses, como Carlos Reis (2006), Ana Paula Arnaut (2010) e Miguel Real (2012), autores de textos que a temática vincula-se à Crítica da literatura portuguesa e a sua possível periodização.

A fim de traçar as importantes transformações ocorridas no tratamento da escrita dos textos literários após a década de 1970, encontra-se a categoria genológica das metaficcões historiográficas, onde o romance *Retrato de Rapaz* pode ser inserido. Dessa forma, foi necessário desenvolver e discutir a respeito de suas principais características e a sua funcionalidade, tal como as possibilidades de se repensar a história, os textos biográficos e os romances históricos. Essa discussão surgiu a partir do trabalho de dois importantes críticos: o da canadense Linda Hutcheon (1991) e o seu ensaio sobre as obras pertencentes ao *pós-modernismo*, e o brasileiro Gustavo

Bernardo (2010), que traça uma análise sobre as metaficções.

Por fim, para atingir e concluir os objetivos, discuti sobre os aspectos voltados para a metaficção historiográfica no romance *Retrato de Rapaz*, a partir de uma busca minuciosa sobre o diálogo existente entre a biografia de Leonardo da Vinci, cujas informações são consolidadas historicamente como verídicas, e o projeto ficcional do escritor português, qual transcendeu a imagem do artista renascentista através de comportamentos e subjetividades que foram deixadas à margem pela tradição e pelo cânone artístico, criando, então, uma nova versão completamente plausível sobre a sua intensa trajetória. Para isso, além do romance, foram utilizados os textos biográficos escritos por Michael White (2002) e Toby Lester (2014), justamente para percorrer os acontecimentos que possivelmente ocorreram e que foram revisitados e reescritos por Mário Cláudio.

Com isto, espero atingir os meus propósitos de analisar um título importante do extenso projeto literário de Mário Cláudio, um dos nomes mais importantes da literatura portuguesa contemporânea. Dentre as suas mais recentes publicações, *Retrato de Rapaz* permite repensar como a imagem de Leonardo da Vinci é transcendida, a partir de uma possível especulação efabulatória de sua homossexualidade e suas incidências sobre uma certa rigidez ao cânone ocidental, permitindo, assim, salutarmente rasurar normas e conceitos heteronormativos pré-estabelecidos.

Cabe-me, por fim, esclarecer que este trabalho foi realizado a partir de pesquisa de Iniciação Científica, desenvolvida com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo / FAPESP (Processo 2016/20236-7).

CAPÍTULO 1 – SOBRE O HOMOEROTISMO E SUAS APLICAÇÕES

Antes de adentrar no conteúdo da obra e a sua respectiva análise, torna-se essencial, em primeiro lugar, tecer algumas reflexões sobre o conceito de homoerotismo e as suas aplicações, visto que a escolha desse viés não implica apenas na visibilidade de uma nuance literária possível e cabível na leitura da obra, mas requer também um cuidadoso olhar sobre discussões históricas, sociais, políticas e culturais acerca da formação do cânone ocidental.

Dentre os mais diversos e amplos estudos a respeito da questão das sexualidades e dos gêneros, alguns críticos divergem a respeito das discussões sobre as obras com temáticas em torno da questão da homossexualidade, que foram escritas por pessoas inclusas numa não heterossexualidade, ou seja, produzidas por indivíduos que rompem com as mais diversas normas e ideologias impostas e consolidadas. Um destes casos é o de Eduardo Pitta, escritor português, que no seu ensaio *Fractura: a condição homossexual na literatura portuguesa contemporânea* (2003) distingue e separa em dois subgêneros a “literatura homossexual” e a “literatura gay”. Segundo ele,

Entendendo ambas como subgêneros da literatura *tout court*, a questão é susceptível de ser equacionada do seguinte modo: enquanto a primeira (a literatura dita homossexual) reflecte sensibilidades e experiências isentas de sentido político pré-determinado, a segunda (literatura gay) não dispensa nunca o lastro ideológico. O homossexual coexiste. O gay impõe direitos de cidadania. Em rigor, literatura homossexual é um pleonasma (PITTA, 2003, p. 28-29).

A partir dessa diferenciação, Pitta tenta discutir e elencar os pontos positivos e negativos do uso das palavras “homossexual” e “gay”, não somente vinculadas à literatura, mas no uso geral de sua terminologia. Essa discussão é fruto e consequência direta dos eventos de Stonewall¹, marco decisivo na luta por igualdade e direitos ocorrido no final da década de 1960 nos Estados Unidos. Segundo o pesquisador, “homossexual” estaria atrelado ao passado subserviente e pejorativo que antecede o

¹ Os turbulentos anos de 1960 proporcionaram o protesto social que essa minoria sexual necessitava para desvelar-se, encontrar outras pessoas de mesma orientação e organizar-se com um fim político: a militância *gay*. As revoltas de Stonewall que aconteceram em 1969 foram consideradas o momento decisivo na luta política dessa minoria por seus direitos. Segundo Eliane Berutti, “[...] Na noite de 27 de junho de 1969, (...) The Stonewall Inn foi palco da pior batida policial de sua história e viveu seus momentos finais. Os clientes, assim como transeuntes, decidiram reivindicar o ataque policial em uma série de revoltas que duraram cinco dias. (...) Um ano depois, com a intenção de comemorar as revoltas de Stonewall, a passeata do Orgulho Gay tomou conta das ruas da cidade de Nova York” (BERUTTI, 2002b, p. 24-25).

momento da revolta, aquele em que as sexualidades entre duas pessoas do mesmo sexo estavam incidindo a uma postura de desvio de conduta e/ou psicológica, por isso o uso da palavra “coexistir” acaba denotando, profundamente, o estado passivo e inferior, além de demarcar todas as repressões e opressões sofridas pelos homossexuais que se encontravam sem coagir, sem lutar, e sempre silenciado pela massa. Em contrapartida, o seu correlato “*gay*” remete à luta pós-Stonewall, momento em que esses grupos resolvem revidar, reivindicar e se afastar, de uma vez por todas, da postura submissa, afirmando a sua existência e todos os seus valores, os seus anseios, num gesto de exigência dos mesmos direitos dos grupos heterossexuais.

Dessa forma, é concebível e pertinente a discussão iniciada por Pitta, mas, aplicando tal diferenciação no campo da literatura, seria, realmente, produtivo diferenciar e dividi-la em duas camadas que remetam a mesma significação dos dois conceitos discutidos anteriormente? Seria possível separa-la nos subgêneros “homossexual” e “*gay*”, enquanto categorias hierárquicas de participação político-militante? O meu questionamento dá-se em virtude das minhas dúvidas (e são mais dúvidas do que certeza) se seria exequível pensar na possibilidade de existência de uma que fosse completamente isenta de qualquer lastro ideológico, assim como qualquer outro tipo de discurso, pois a sua realização sempre estará, intencionalmente, refletindo um certo caminho ideológico.

Observando de forma minuciosa e objetiva esta proposta de subdivisão entre os termos sublinhada por Eduardo Pitta, o pesquisador brasileiro Jorge Vicente Valentim, em seu mais recente ensaio, propõe uma importante e clara discussão de como essa divisão, ao invés de trazer posicionamentos benéficos – ainda que se possa entender as considerações de Pitta movidas por um motivo justo –, pode resultar numa negativa e depreciativa visão àquelas literaturas (auto)intituladas “homoeróticas”. De acordo com Jorge V. Valentim,

Se ambas fazem parte de “subgêneros da literatura”, como ele próprio [Eduardo Pitta] sublinha, será possível pensar em alguma expressão literária que dispense o “lastro ideológico”? Existirá, nesse sentido, uma literatura isenta de um pendor desta natureza? Por este viés, como então pensar a “literatura homossexual” como aquela que representa o homossexual “sem um sentido político pré-determinado”? Será o homossexual uma espécie de ser ideologicamente alienado? Ou, como colocar sob os ombros da literatura *gay* a responsabilidade de reunir obras sob o signo da imposição de “direitos de cidadania”? Acredito que, apensar das iniciativas bem intencionadas do crítico, a separação, a distinção e a hierarquização entre as duas categorias não parecem favorecer um esclarecimento suficiente para a sua definição (VALENTIM, 2016, p. 42).

A discussão realizada por Valentim, portanto, constitui um caminho importante nos atuais estudos sobre a literatura homoerótica, na medida em que, para conseguir alcançar e compreender plenamente o conceito e a sua aplicação em textos literários específicos e a forma como eles devem ser estudados ou analisados, é preciso, em primeiro lugar, desmistificar e refletir pontualmente sobre quaisquer pensamentos que coloquem a literatura em um espaço de alienação ideológica ou, meramente, em um ambiente propício, apenas para a realização de fantasias utópicas ou de criação de um discurso inexistente, ilustrativo e vazio.

Entretanto, cabe ressaltar que todas as aplicações propostas pelo autor de *“Corpo no outro corpo”*, e aqui reintegradas em prol da discussão, não desvalorizam os estudos realizados por Eduardo Pitta e, muito menos, os desenlaces sobre o uso das terminologias “homossexual” e “gay” fora dos dois subgêneros propostos, uma vez que todo o aparato histórico e social está consentindo com as suas conclusões. Na verdade, as duas premissas acrescentam-se, porque uma aponta para a necessidade de um posicionamento assertivo sobre a visibilidade das dissidências sexuais e a outra, para além da dicotomia terminológica, propõe um outro termo, capaz de abarcar as necessidades e as reivindicações.

Assim sendo, os estudos pioneiros de José Carlos Barcellos (2002) abrem um interessante caminho para a discussão anterior e reiteram, fielmente, a importância e o dever de representatividade (e mesmo de uma certa militância) por de trás de suas utilizações, além dos momentos propícios e certos de imposição. Segundo Barcellos,

Acerca do emprego de “homossexual” como termo designativo de uma identidade, parece-nos coerente circunscreve-lo, pelo menos em termos de Crítica Literária e de História da cultura, ao período que vai desde sua criação e difusão, a partir da Medicina, em meados do séc. XIX, até a emergência dos movimentos de libertação homossexual, nos anos 60 e 70 do século XX. [...] A partir daí seria mais apropriado empregar “gay”. Essa distinção entre “homossexual” e “gay” fundamenta-se nas profundas transformações advindas com os movimentos de libertação, que se desenvolveram na esteira da revolução sexual, de maio de 68 e de Stonewall, principalmente, e que determinaram o surgimento, nas principais metrópoles do Ocidente, de uma identidade *gay*, entendida como um estilo de vida multidimensional, estruturado a partir de uma opção homossexual (BARCELLOS, 2002, p. 21-22).

Diante de tal argumentação, não caberia, então, aos pesquisadores e estudiosos, o papel de conscientização das implicações existentes e oriundas de cada terminologia, observando as suas variações dentro dos estudos sobre as sexualidades? Entendo que

tais apropriações e interrogações são gestos fundamentais para se analisar coerentemente um texto literário. Existem, ainda, outros tópicos que estabelecem uma fronteira muito tênue ou até mesmo possibilitam a ocorrência de uma trama homoerótica – conceito que será explanado posteriormente –, sendo precedentes de um ambiente para a sua realização, como é o caso da homosociabilidade, termo formulado a partir dos estudos de Eve Kosofsky Sedgwick² e defendido e trabalhado, não somente por Barcellos, mas também por Emerson da Cruz Inácio (2002), e que também (conforme observaremos mais adiante) ocorre/aparece nas obras de Mário Cláudio:

As mulheres lançam mão de sua fraternidade para poderem ser mais do que lhes é legado; os homens, para não extrapolar o espaço do social, do moral e ideologicamente permitido por si. Desta forma, a homosociabilidade seria a rede de relações, baseadas no patriarcado, que regulam o comportamento masculino de maneira a estabilizá-lo, hierarquizá-lo pela instauração de uma interdependência/solidariedade, para que ele sempre seja intermediado pelas barreiras do tipicamente masculino, construídas como base de poder e de opressão de tudo o que não habita este espaço, leia-se aqui não só as mulheres, como também homossexuais, crianças etc. [...] Sedgwich atenta para o fato de que a continuidade entre homosociabilidade (vista aqui em aspectos como a amizade, tutela, educação formal, rivalidade, espaços exclusivos etc.) e a homossexualidade é um fato ao qual o universo masculino atual não se liga. (INÁCIO, 2002, p. 67).

O conceito de homosociabilidade surgiu a partir dos estudos feministas norte-americanos, sendo baseado em questões levantadas pelos movimentos e pelas lutas das mulheres e colocando-se frontalmente contra o patriarcalismo, uma ideologia formada nas sociedades modernas que embate e desqualifica quaisquer grupos ou indivíduos que não se enquadrem ou não se identifiquem aos parâmetros propostos e que devem ser seguidos. Tal é o caso da heterossexualidade, condição imposta e obrigatória a todos os sujeitos masculinos. Os homens nascem e são encaminhados a certas tarefas desenvolvidas a eles, e caso as suas sexualidades desvinculem dessa normatização imposta, eles são, imediatamente, colocados no mesmo plano hierárquico das mulheres: camada inferiorizada por “não” preencher a condição viril e máscula para

² Eve Kosofsky Sedgwick (1950 – 2009) é uma importante pesquisadora dos estudos sobre gênero, teoria queer e de crítica literária. Dentre as suas publicações, vale destacar *Between men: English literature and male homosocial desire* (1985) e *Epistemology of the closet* (1991), obras importantes para compreender os estudos sobre as sexualidades e o conceito de homosociabilidade, aqui discutido como um dos possíveis trajetos para se chegar ao homoerotismo.

realizar algumas práticas.

Dessa forma, pensando na ocorrência da homosociabilidade masculina, basta lembrar e associar ambientes aos quais, algumas vezes, são frequentados apenas por homens e que alimenta um instinto competitivo e/ou uma solidariedade que conote uma posição hierárquica de dominação, como são os casos dos esportes que utilizam de uma rivalidade explícita, as relações pessoais entre um professor e um aluno, de um tutor e um filho, o trato entre os padres e os seminaristas, dentre outros. Ainda nesta perspectiva, basta lembrar, como exemplo, as lutas e as artes marciais entre dois homens, quando são exigidos e utilizados os mais diversos tipos de contatos físicos e que, muitas vezes, conotam gestos de intencionalidade sexual, mas que são orientados por uma lógica patriarcal masculinista, que recai num modelo de dominação e repressão simbólica do macho alfa.

Sendo assim, as relações entre duas pessoas do mesmo gênero só podem ocorrer quando infiltradas em alguma atividade que permita tal contato, caso contrário, correm o risco de se tornar uma prática proibida e delineada dentro de algum tipo de promiscuidade, recaindo nas práticas homoeróticas. Segundo essa lógica, um contato afetivo – desde um simples abraço, por exemplo – entre dois homens ou duas mulheres, que não esteja ocorrendo em um ambiente com práticas homosociáveis permitidas, pode ser julgado e repreendido por infringir o modelo heteronormativo imposto, o qual “é um regime de visibilidade, ou seja, um modelo social regulador das formas como as pessoas se relacionam” (MISKOLCI, 2013, p. 44-45).

Daí, a ligação operada por Emerson da Cruz Inácio, ao apontar as ligações entre os ambientes homosociáveis e os comportamentos de afetividade homoerótica, bem como a linha muito tênue entre essas duas ocorrências. Não que a homosociabilidade possa ser confundida com o homoerotismo, mas, nas relações estabelecidas entre pessoas do mesmo gênero, aquela pode viabilizar a presença e a ocorrência deste. Neste sentido, cabe, aqui, a pergunta: por que, então, o agenciamento do conceito “homoerotismo” no presente trabalho? A resposta pode ser encontrada na assertiva de Emerson da Cruz Inácio, para quem

O uso do substantivo homossexual/gay, hoje, passa por uma revisão, uma vez que alguns teóricos sustentam variadas teorias contra o seu emprego, sugerindo seu uso apenas como um adjetivo ou ainda sua substituição por termos menos rotulantes e “contaminados” ideologicamente como homoerotismo. (...) Tal termo pode ser conceituado como a descrição plural das práticas ou dos desejos dos homens cuja orientação sexual recai sobre os seus iguais em sexo. O conceito afasta-se da possibilidade de se relacionar a

orientação sexual de um indivíduo às noções de desvio, anomalia, doença, degeneração etc., ou mesmo a um conjunto de comportamentos pré-determinados pela sociedade. (INÁCIO, 2002, p. 63-64).

Ora, a partir dos estudos pioneiros realizados por Jurandir Freire Costa³, parto da reflexão de que o conceito homoerotismo surge para abarcar todas as diferentes formas de relacionamento erótico e afetivo entre dois homens ou duas mulheres, ultrapassando, inclusive, as relações sexuais centradas exclusivamente nos elementos genitais. Neste sentido, ainda que hoje já existam correntes que dão um passo qualitativo mais adiantado em termos de estudos das subjetividades sexuais, aqui, o homoerotismo pode constituir um conceito funcional para análise do romance de Mário Cláudio, em virtude dos seus mecanismos baseados na noção de desejo, e não necessária e unicamente de sexo (INÁCIO, 2002).

Dessa forma, a utilização do termo possibilita uma difusão e permite alcançar um número maior de pluralidades ligadas às sexualidades e, conseqüentemente, às identidades de gêneros dentro do romance em estudo, pois, partindo das relações de desejos e eliminando qualquer tipo de associação com as genitálias, o homoerotismo pode ser um caminho de suporte para analisar as relações afetivas dentro da efabulação marioclaudiana, posto que possibilita trabalhar não somente com as relações sexuais, mas com as mais amplas noções de desejos e afetividades.

Na discussão seguinte, aprofundarei sobre a forma como o conceito é trabalhado na literatura, sendo que, para isso, é necessário concluir essa primeira etapa com uma breve citação de Barcellos a respeito de como o termo é utilizado pela crítica literária e a forma como o seu uso possibilita e contribui para analisar textos literários que se aproximem ou fazem uso da temática. Segundo ele,

Em termos de Crítica Literária, é de vital importância para a análise de determinadas obras, precisamente por não impor a elas ou a seus personagens modelos ou identidades que lhes são estranhos. [...] O próprio fato de a palavra só existir na forma de substantivo abstrato (homoerotismo) ou de adjetivo (homoerótico/a) impede a atribuição arbitrária de uma identidade ou de uma tipologia previamente construída aos personagens em questão. [...] A abertura dada pelo conceito de homoerotismo é imprescindível para qualquer trabalho que não se atenha exclusivamente a uma forma específica e bem delineada de relação ou identidade homoerótica, como a pederastia grega, a sodomia medieval ou as identidades *gays* contemporâneas. (BARCELLOS, 2002, p. 21-22).

³ Jurandir Freire Costa é um importante psicanalista e escritor brasileiro. Pioneiro nos estudos sobre homoerotismo, a leitura de suas obras é indispensável para tratar e compreender o assunto. Entre as suas principais obras, vale destacar *A inocência e o vício* (1992) e *A face e o verso* (1995).

Ou seja, na perspectiva do ensaísta brasileiro, no exercício crítico, a utilização do conceito de homoerotismo é completamente viável e compatível para se analisar determinadas obras onde a ênfase sobre as sexualidades aparece como temática. Seja o repertório de personagens balizado sob o signo do cânone histórico ou não, fato é que a leitura do viés homoerótico torna-se um caminho perfeitamente cabível para uma investigação sobre essas personagens que, muitas vezes, são deixadas à margem. Além disso, um trabalho crítico que consente com esta ótica não deixa de apontar para um caminho mais apropriado para se analisar as mais diferentes e amplas relações afetivas ou eróticas entre dois sujeitos do mesmo sexo.

CAPÍTULO 2 – LITERATURA HOMOERÓTICA E RESISTÊNCIA

Já de início, traço um breve panorama sobre a visibilidade e a crescente disseminação das literaturas marginalizadas entre os anos de 1970 e 1980, não somente na Europa, mas também na América do Norte, tendo em vista os momentos marcados pelas revoltas e pelas lutas sociais.

Do final dos anos de 1960 e de 1970, os EUA vivenciaram uma grande e importante onda de manifestações e motins que reivindicavam direitos e mudanças sociais, as quais estavam diretamente ligadas aos grupos que sempre sofreram perseguição e exclusão de grande parte população. Aqui, entendo esta parcela como aquela colocada no topo da pirâmide hierárquica, ou seja, o grupo representado por homens, cisgêneros, brancos, heterossexuais e pertencentes à classe média. Dentre os grupos que lutavam e confrontavam em busca de melhorias, estava presente o *Black Power* (grupo liderado por integrantes negros), as mulheres que dirigiam a segunda onda do movimento feminista e o movimento direcionado às questões LGBTTQ (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Queers), cuja força se consolidou após a revolta de Stonewall. Neste cenário, depois de tempos de batalha e de incansável busca pelos direitos e pela representatividade de poder expor e se orgulhar das diferentes culturas e ideologias que permeavam em cada grupo, somente no final dos anos de 1970 e início dos de 1980, a Crítica Literária e os leitores começaram a considerar e pensar sobre a possível existência de uma literatura com especificidades voltadas aos universos *gays* e lésbicos.

Na Europa, mais especificamente em Portugal, o momento também era de lutas e de uma profunda crise política, ideológica e social, perpetuada por décadas e reflexo direto da ditadura imposta por Salazar. Somente em Abril de 1974, com a Revolução dos Cravos, os capitães que lideravam o Movimento das Forças Armadas conseguiram colocar fim ao regime ditatorial, podendo, enfim, abrir novas portas e estabelecer as liberdades democráticas que trariam grandes transformações ao país, além de um livre-arbítrio de expressão nos mais diferentes níveis culturais. De acordo com Jorge Valentim, porém,

A par do teor melancólico e ácido do crítico português e o seu olhar desencantado sobre o cenário político pós-1974, não podemos deixar de destacar que o 25 de Abril realmente propiciou uma abertura para as realizações artísticas e literárias até então mantidas num silêncio censório e

opressor. (...) Neste sentido, não será peremptório afirmar que a Revolução dos Cravos parece ter aberto as portas para quase todos, posto que alguns ainda mereciam o troféu do esquecimento e da obliteração. Refiro-me, portanto, a uma ficção portuguesa contemporânea de temática homoerótica, em que o sujeito tem a liberdade de expressar seus desejos, seus anseios e suas afetividades, tendo como alvo um outro do mesmo sexo (VALENTIM, 2016, p. 23).

Dessa forma, torna-se perceptível como os mais diferentes grupos deixados à margem apenas conseguiram conquistar algum tipo de visibilidade e reconhecimento após desvincularem-se das múltiplas formas de opressão, e, assim, autodeclarem as suas especificidades e subjetividades, além de exaltarem as diferenças como características positivas. Não obstante, a literatura homoerótica somente conquistou o seu lugar como categoria quando se afastou e firmou as suas nuances e especificidades, pois, para enxergar e apreciar essa técnica de escrever resistência, é preciso que se rasgue o véu da heteronormatividade (SANTOS, 2014).

E, aqui, entro na discussão a respeito da temática que permeia o romance *Retrato de Rapaz*, de Mário Cláudio: as relações afetivas e homoeróticas presentes na sua trama ficcional. Antes de qualquer pergunta a respeito sobre esse aspecto, é preciso compreender que, ao destacar esta ênfase no romance do escritor português, não estou colocando a obra em questão num nicho direcionado exclusivamente aos indivíduos LGBTTQI+, mas que tal temática pode e deve ser sensivelmente observada por quaisquer outros leitores, sobretudo, aqueles que se interessam pelo assunto tratado, além de incorporar as mais diversas subjetividades sexuais. Em outras palavras, o romance marioclaudiano não está restrito apenas ao público *gay* e *lésbico*. Neste sentido, concordamos com a lição deixada por Eliane Berutti:

Gostaria de responder a última pergunta proposta nesse trabalho (para quem se destinam os estudos *gays* e *lésbicos*?), com a seguinte afirmação: para todos os que se interessam por estudos sobre a sexualidade. Restringir o alvo desses estudos apenas ao público *gay* e *lésbico* é, sob minha ótica, bastante limitado. Conforme já foi discutido, pode-se questionar qual seria, em primeiro lugar, esse público-alvo. Ademais, também cumpre repetir aqui uma pergunta acima formulada: estudos *gays* e *lésbicos* têm por objeto exclusivamente *gays* e *lésbicas*, ou devem incluir outras minorias sexuais? [...]

Já que as diferenças entre as minorias sexuais são distintamente visíveis, porém, dificilmente delimitadas, torna-se imprescindível incluir aos estudos *gays* e *lésbicos* a discussão sobre outras minorias. Devido ao interesse cada vez mais crescente por esses estudos [...], acredito que empobreceria fechar as portas para os que não se encaixam nesta conceituação. (BERUTTI, 2002a, p. 142-143).

Partindo da discussão realizada acima, vale lembrar, aqui, o pensamento de João Silvério Trevisan, quando afirma que o ponto crucial e o de partida para os estudos é o dever de “falar de uma literatura homoerótica enquanto nascida do ponto de vista da temática homossexual” (2002, p. 165), e não remeter à sexualidade do escritor/escritora, pois da mesma forma que um texto literário de temática heterossexual pode ser escrito por uma pessoa que se afaste dessa sexualidade, o mesmo pode ocorrer com um texto de dicção visivelmente *gay*, por exemplo, e que seja de autoria de alguém que nada tenha de semelhante a essa subjetividade sexual.

Logo, restringir e segmentar a literatura de acordo com as sexualidades de seus leitores e/ou de quem a escreveu não acrescenta nada de positivo, muito pelo contrário, posto que tal atitude apenas acabar por reforçar a hierarquização existente entre os grupos nos mais diversos polos culturais. Pois bem, o viável é, sim, discutir e entrelaçar pensamentos teóricos para conseguir analisar os mais distintos textos literários, evitando, assim, certos lugares-comuns de padronização e diferenciação das artes produzidas pelos grupos marginalizados em relação as dos grupos voltados para uma orientação heterossexual. Neste sentido, a afirmação de João Silvério Trevisan ensina-nos a recair em equívocos:

Assim como nunca vi cientistas buscando “provas” da heterossexualidade genética nas pessoas, também nunca ouvi ninguém procurar definir o que seria uma literatura masculina, branca e heterossexual. Simplesmente porque se pensa sempre do ponto de vista hegemonicamente masculino, branco e heterossexual, diante do qual o diferente é ser feminino, negro e homossexual. E vamos cair outra vez no velho conceito de normalidade: uma literatura “normal” contraposta a uma literatura de “minorias”, a ser misericordiosamente aceita – ou rechaçada, por desinteressante, menor, circunstancial. (TREVISAN, 2002, p. 164)

Assim sendo, a literatura homoerótica deve ser pensada a partir de um texto que efabule e detalhe a resistência histórica, social, cultural e política desses grupos “minoritários” e “marginalizados” no sentido mais natural e único: o fato de existir e de lutar para sobreviver fora de uma invisibilidade compulsória imposta por uma lógica patriarcal heteronormativa. Por isso, trabalhar com o homoerotismo não significa, apenas, coincidir com uma contemplação ou uma auto identificação, mas ser “movidos por uma sensibilidade aproximativa” (VALENTIM, 2016. p. 46), no sentido mais humanitário de uma simples empatia necessária.

O conceito de homoerotismo vinculado à literatura, então, contribui para analisar de uma forma mais abrangente e menos excludente os tipos de textos que envolvem as mais variadas “sexualidades periféricas” (FOUCAULT, 2014, p. 56). Se

“a literatura hétero é isenta de marca de gênero e sexualidade, evidenciando nessa condição uma normatização de privilégio” (SANTOS, 2014, p. 69-70), logo, obras que dissertem explicitamente outras formas de desejo erótico serão, imediatamente, afastadas e rebaixadas pelo cânone. Daí, a emergência em analisar obras a partir da premissa homoerótica.

Tal atitude beneficia o texto analisado por abranger de forma natural e isenta de julgamentos morais as performances e os desejos sexuais das *personas* retratadas na obra. A partir da análise de um leitor, cuja perspectiva compreende e atribui novos caminhos a ser discutidos em prol de uma maior visibilidade e resistência, é permitido abrir novas portas para a discussão e a disseminação do conteúdo, assim como a obra *Retrato de Rapaz* será, aqui, trabalhada. Partindo da utilização desse viés, conseguirei traçar todo um caminho histórico de permanência no armário⁴, sobretudo os que se vinculam ao Renascimento, até os dias atuais. Neste sentido, o romance em estudo permite repensar a própria história ocidental e a transcendência do ícone canônico Leonardo da Vinci, a partir da visão sobre uma possível homossexualidade do artista.

⁴ “Armário” (ou “Closet”) foi um conceito criado por Eve K. Sedgwick (1991), que está relacionado a um regime controlador das sexualidades, no qual estão vinculadas diversas normas de uma eterossexualidade compulsória, deixando as realizações entre duas pessoas do mesmo sexo no privado e “trancadas” nesse espaço.

CAPÍTULO 3 – OS TECIDOS DAS TRAMAS DE MÁRIO CLÁUDIO

Mário Cláudio, pseudônimo de Rui Manuel Pinto Barbot Costa, nasceu em 1941, na cidade do Porto, local onde ainda reside. Escritor, poeta, dramaturgo e ensaísta, tem sido destaque e considerado um dos mais notórios autores das últimas décadas em Portugal, publicando um vasto número de obras, que lhe renderam diversos prêmios, tais como o Grande Prémio da Novela e do Romance da APE (Associação Portuguesa de Escritores), com *Amadeo*, em 1985; o Grande Prémio Gulbenkian de Literatura para Crianças e Jovens, por *Olga e Cláudio*, em 1986; o Prémio Pen Clube Português de Ficção, em 1997, por *O pórtico da glória*; o Prémio de Crónica da APE, em 2001, por *A cidade no bolso*; o Prémio Pessoa, em 2004; o Prémio Alberto Pimenta do Clube Literário do Porto, em 2005; o Prémio Vergílio Ferreira, em 2008; o Prémio Autores SPA/RTP, de Melhor Livro de Ficção Narrativa, em 2012, com *Tiago Veiga: Uma biografia*; e, em 2014, foi galardoado com o Grande Prémio de Romance e Novela da APE, com *Retrato de Rapaz*, obra discutida neste trabalho.

Criador de uma temática completamente diferenciada e única, Mário Cláudio, muitas vezes, utiliza como cenário de suas tramas a história e a biografia de algum grande nome das artes na efabulação de suas obras, possibilitando uma reflexão crítica pontual a partir do deslocamento e do percurso entre os mais diversos enredos, como, por exemplo, o homoerotismo e a homossociabilidade (na obra em foco), permitindo, assim, interrogar a tradição, as versões consolidadas nas biografias e nos livros e a própria formação do cânone, seja ele literário ou pertencente a outros universos artísticos.

O foco, aqui, é ressaltar e trabalhar com as suas criações que estejam ligadas à temática das subjetividades sexuais, até chegar ao romance pesquisado, para que se torne perceptível a sua ocorrência em suas publicações, reforçando, assim, a ideia de que esse viés não se restringe apenas a uma única trama. Vale destacar que o autor ainda não é estudado como merece dentro do cenário acadêmico brasileiro, e que, portanto, a base teórica aqui utilizada se restringe a poucos títulos, sendo essa pesquisa uma das pioneiras, no Brasil e em Portugal, a discutir especificamente sobre o homoerotismo, como eixo norteador da efabulação do romance *Retrato de Rapaz*.

Para começar a salientar uma discussão plausível sobre a aparição das malhas

homoeróticas nas tramas marioclaudianas, é imprescindível partir, novamente, de um capítulo presente no trabalho de Jorge Vicente Valentim (2016), direcionado a discutir sobre os textos *Olga e Cláudio* (1984), *António Nobre (1867-1900): fotobiografia* (2001) e o conto “António Nobre e Alberto de Oliveira” (da coletânea *Triunfo do amor português*, 2004). Após isso, entrarei na “Trilogia dos Afetos”, da qual faz parte a obra *Retrato de rapaz* (2014), mas, brevemente, abordaremos a questão da homosociabilidade, presente no primeiro título dessa série, *Boa noite, senhor Soares* (2008).

O primeiro texto selecionado, *Olga e Cláudio*, não foge do gênero das fábulas (narrativa ficcional em que os protagonistas são seres inanimados ou animais), narrando a estória de dois gatos. Entretanto, rasura o modelo tradicional de encerrar com um final moralizador com o intuito de transferir as qualidades e os sentimentos humanos para esses bichanos. A narrativa é alternada entre as vozes dos protagonistas animais, Olga e Cláudio, com os pensamentos de seus donos humanos: Manuel, o poeta, e Giovanni, o pintor. Estabelecendo um pacto entre as duas classes de seres vivos a partir da troca de cartas entre ambos os artistas, a trama vai estabelecendo relações ambíguas, pois não são somente os humanos que se correspondem, mas os animais também estabelecem vínculos entre si, quando, em momentos de solidão, vasculham as correspondências para não se sentirem sós. A grande ruptura ocorre em que “por trás do amor pandêmico entre dois bichanos (Olga e Cláudio), esconde-se levemente o amor homoerótico entre dois homens (Manuel e Giovanni)” (VALENTIM, 2016, p. 248), no sentido de que, a partir da troca de cartas entre eles, surge o sentimento de ausência, que, com o passar do tempo, vai extrapolando a relação de amizade e ganhando um novo sentido. A temática homoerótica é tratada, aqui, de uma maneira muito sutil e leve, que, por mais que a obra tenha sido lançada em um momento de uma expressiva liberdade das subjetividades sexuais, o autor consegue abordar de uma forma nada panfletária e direta, podendo, assim, direcionar a um público específico.

Na aclamada e importante *Fotobiografia de António Nobre*, poeta de grande importância em Portugal, sobretudo no período finissecular oitocentista, é narrada imagneticamente a sua intimidade pessoal com Alberto de Oliveira, além dos seus amores vividos e das cartas escritas a amigos e parentes, construindo uma visão completamente sedutora e atraente aos olhos dos leitores. A partir de fotografias captadas e de suas correspondências compostas de palavras homoafetivas, “não poupa

o autor-leitor em defender que, entre António Nobre e Alberto de Oliveira, existia um sentimento que ultrapassava os laços da amizade e fazia fronteira com uma afeição clandestina que muitos sabiam existir” (VALENTIM, 2016, págs. 259 e 260). Revisitando, então, o seu espaço privado, Mário Cláudio reconstrói o lado confessional e privado do escritor simbolista, podendo, a partir de sua seleção de fotografias e escritos pessoais, que vão de consentimento à sua proposta, refabular a biografia consolidada de António Nobre com base no viés homoerótico presente em sua vida.

Depois de vistoriar o outro lado desse poeta, chega-se a um de seus textos mais importantes e polêmicos: o conto “António Nobre e Alberto de Oliveira”, presente na obra *Triunfo do amor português* (2004), que relata as mais diversas tramas amorosas, seja as de afetividade heterossexual, seja as homoeróticas, de diferentes épocas sobre variadas personalidades importantes de Portugal, como Luís de Camões, Tomás António Gonzaga e Camilo Castelo Branco, dentre outras.

Ao longo da obra, é traçada a *psykhé* de António Nobre, sendo descrita, através do narrador, cenas que retratam uma rejeição e uma incompreensão sobre si mesmo, pontos originados, talvez, de uma negação e de uma impossibilidade de se envolver com uma mulher de forma física e de desviar de uma ordem heteronormativa imposta. Além disso, também é sublinhada, negativamente, em sua “alma” uma excentricidade estética, posto que, quando o mesmo não se enquadra nos moldes da moda oitocentista, isso acarreta deboches e risos das pessoas, tornando-o, assim, alvo da pré-conceitos e preconceitos. Essa sua intolerância e o seu desajustamento a essas regras e normas pré-estabelecidas, faz com que o poeta seja convidado a compor o grupo da revista *Boémia Nova*, composto por outros escritores, dentre eles, aquele que seria o seu par na trama criada por Mário Cláudio: Alberto de Oliveira.

Fugindo, portanto, de estereótipos e lugares-comuns, Mário Cláudio circula da sutileza à rasura, colocando em evidência e dando visibilidade um amor outro que foge às regras heteronormativas. Talvez, e exatamente por isso, este tipo de relação afetiva mereça uma visibilidade, seja pelo viés das fábulas, seja pelo caminho da revisitação de figuras importantes da cultura e da literatura portuguesas.

É importante destacar que, assim como em o *Retrato de rapaz*, Mário Cláudio busca “nas tradições clássicas a fonte para a sua releitura da relação afetiva existente entre um homem mais velho e um adolescente” (VALENTIM, 2016, p. 275), ainda que António Nobre não preencha todas as características de um mestre ou de um tutor, assim como ocorre com a relação entre Leonardo da Vinci e Salai, assunto que será

discutido posteriormente, a diferença de idade é nítida, pois Alberto de Oliveira possuía apenas 14 anos idade.

Com o decorrer da narrativa e os desenlaces dos acontecimentos, fica evidente que o sentimento entre os dois “ultrapassa a amizade intocável” (VALENTIM, 2016, p. 278), além da forma sutil como o narrador evidencia os fatos. Tudo isto contribui, ainda mais, para tornar visível a performance homoerótica entre os dois sujeitos, como propõe o pesquisador brasileiro José Luiz Foureaux de Souza Júnior:

Percebe-se, ao longo do texto, expressões e palavras utilizadas pelo narrador, que corroboram a perspectiva homoerótica a que se circunscreve a relação afetiva dos dois poetas [...]. Em todas elas, percebe-se, claramente, a chave do homoerotismo, transfigurada em metáforas e metonímias que remetem, sempre e cumulativamente, ao contexto da amizade entre os dois poetas. (SOUZA JÚNIOR, 2015, p. 496)

Dessa forma, pode-se pensar o conto “António Nobre e Alberto de Oliveira” a partir da afirmação de uma possível homossexualidade de António Nobre, investindo em uma revitalização e transgredindo a sua figura dentro do cânone literário português. Isto, no entanto, não diminui a sua importância como autor, ao contrário, posto que ressalta e visibiliza as subjetividades sexuais. Logo, o ato criador e efabulador sugere que não é preciso pertencer a uma classe de dominação normativa para conseguir alcançar méritos e reconhecimento, mas, sim, ser merecedor de uma obra diferenciada e engenhosa.

Chegando à “Trilogia dos afetos”, da qual o romance analisado faz parte, é importante destacar sobre a primeira obra que compõe essa trilogia, *Boa noite, senhor Soares*, pode ser analisado a partir do conceito de homosociabilidade, discutido anteriormente. Ainda que esse tipo de relação não seja exatamente explícito, várias situações e ocorrências abrem esta possibilidade de relacionamento entre as duas personagens do mesmo sexo. A obra relata a aproximação e o possível interesse entre o protagonista, António, e Bernardo Soares, o semi-heterônimo de Fernando Pessoa, transformado em personagem ficcional nesta obra, deixando, ao longo das malhas da trama, pistas de um intenso diálogo intertextual com o *Livro do desassossego*, deste mesmo autor.

Ao logo de toda a trama, aparecem diversos relatos de António a respeito de Bernardo, que se abrem em um leque de possibilidades para a ocorrência de uma trama homoerótica. Tudo passa por um viés muito subjetivo e subliminar, que, por muitas

vezes, chega mesmo a obnubilar os acontecimentos:

Ao passar eu por ele, e quase roçando o fato de flanela escura apesar do calor, ao contrário dos meus colegas que não erguiam a cabeça do chão, a fazer de conta que não tinham reparado, cravei no dele o meu olhar. [...] Eu disse que corava, e a verdade é que continuo a corar, destes pensamentos, mas como agir de maneira diferente, com vista a lidar com a estranheza que o senhor Soares provocava em mim? [...] Aquilo porém que sobretudo me acanhou de confessar, e de que não deixarei de me envergonhar até ao termo dos meus dias, é a forma como recrutava o senhor Soares para as minhas fantasias (CLAUDIO, 2008, p. 42-43, 69).

Dessa forma, pode-se pensar essa novela a partir das reflexões em torno da homosociabilidade, pois, além de existir todo um cenário que favorece a sua inserção – Portugal do início do século XX (macro espaço) e o ambiente de produção dos meios jornalísticos (micro espaço) –, é inimaginável não associar a relação de poder presente entre as duas personagens. De um lado, um homem mais velho, e, de outro, um mais novo, conotando, justamente, uma hierarquia entre um mestre–discípulo, entre um professor–aluno, característica fundamental para concretizar uma cumplicidade presente em meios homosociáveis.

Ao longo da trama, porém, o narrador vai sugerindo uma intensidade de interesse que parece ultrapassar as regras homosociáveis, fazendo fronteira com um interesse homoerótico, daí a possibilidade de ler este texto de Mário Cláudio a partir do viés da temática homoerótica, perspectiva que aparecerá mais explícita e direta na efabulação do romance *Retrato de rapaz*.

CAPÍTULO 4 – LEONARDO DA VINCI SOB A ÓTICA HOMOERÓTICA: UMA LEITURA DE *RETRATO DE RAPAZ*.

O romance *Retrato de rapaz*, lançado em 2014, é o segundo título de uma “Trilogia dos Afetos”, conjunto de obras ficcionais cujo enfoque central reside na representação de relações afetivas entre personagens com idades muito distintas. O primeiro título, a novela *Boa noite, senhor Soares* (2008), relata a aproximação e o possível interesse entre o protagonista, António, e Bernardo Soares (semi-heterônimo de Fernando Pessoa), transformado em personagem ficcional nesta obra. Já o segundo título, *Retrato de rapaz*, detém-se na efabulação da possível relação homoerótica entre Leonardo da Vinci e um dos seus discípulos, Gian Giacomo Caprotti da Oreno, mais conhecido como Salai, que, após ser inserido no ateliê do artista renascentista, torna-se objeto de desejo, não somente para ele, mas para muitos outros aristocratas da época. Por fim, encerrando esse conjunto, em 2015, Mário Cláudio lança o romance *O fotógrafo e a rapariga*, que narra a relação entre o escritor Lewis Carroll e uma garota de dez anos de idade, possivelmente aquela que o inspirou a criar o renomado texto *Alice no país das maravilhas*.

Antes de iniciar a análise do segundo título da trilogia, a partir do viés do homoerotismo, conceito explanado e discutido anteriormente, é importante esquematizar e detalhar a estrutura desse romance, a fim de tornar mais compreensível a sua leitura, sendo importante ressaltar que o estudo ocorrerá de maneira linear, assim como ocorre com o seu enredo, partindo da infância de Salai até a sua fase adulta.

A obra divide-se em três partes: I. A Lição, II. O Voo e III. O Anel, sendo elas compostas por cinco capítulos cada, todas remetendo às produções do artista renascentista, de forma que, em cada uma dessas subdivisões, o enredo foi desenvolvido em concomitância com as obras davincianas, dialogando de maneira descritiva e, ao mesmo tempo, tecendo, no texto, uma espécie de composição singular, muito próxima da realizada pelos célebres pincéis de Leonardo da Vinci. Vale destacar que essas reutilizações históricas propostas por Mário Cláudio serão trabalhadas na segunda parte do projeto, justamente quando será discutida a categoria genológica a que, supostamente, o romance estaria inserido: a da metaficção historiográfica.

Já de início, é importante frisar que, para uma compreensão mais genérica desse texto, todo o conteúdo e as façanhas dentro deste plano ficcional é descrita por um *narrador heterodiegético*, ou seja, a partir de uma perspectiva que “designa uma

particular relação narrativa: aquela em que o narrador relata uma história à qual é estranho, uma vez que não integra nem integrou, como personagem, o universo diegético em questão” (REIS; LOPES, 1988, p. 121). Dessa forma, ele narra toda a história sem quaisquer interferências pessoais ou seletivas sobre os acontecimentos, diferente se fosse narrada por uma das personagens – Da Vinci ou Salai –, que escolheria o que contar e a forma como faria isso, pois, como os relatos não fazem parte do seu âmbito pessoal, expor todas as intimidades e particularidades da privacidade de cada uma dessas entidades nada de prejudicial traria para si. Partindo, então, dessa informação, é necessário que o leitor aceite e acredite no que lhe está sendo narrado, como propõe os ensinamentos de Umberto Eco, “o leitor tem de saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que o escritor está contando mentiras. [...] Aceitamos o acordo ficcional e fingimos que o que é narrado de fato aconteceu” (ECO, 2012, p. 81).

Outro dado que vale a pena ser destacado diz respeito ao título do romance: *Retrato de rapaz*. Que retrato seria esse? Quem é o rapaz que protagoniza essa pintura? Pois bem, com o decorrer da trama, torna-se perceptível que essa figura diz respeito ao discípulo Salai, que tem a imagem também pincelada detalhadamente por Mário Cláudio, desde as peripécias infantis até o semblante intenso da fase adulta. Neste sentido, não poderíamos pensar esse retrato/pintura (do título) como uma escrita feita a partir de uma revisitação crítica e histórica da personalidade de Leonardo da Vinci, enquanto criatura romanesca, e da forma como toda a sua trajetória é trilhada?

Dessa forma, o romance será analisado, sequencialmente, com especial enfoque nas performances homoeróticas realizadas durante a trama, sendo elas desenvolvidas e atreladas à personagem de Salai, e iniciadas desde o seu aparecimento no ateliê do artista até o desfecho da obra. Vale lembrar, conforme discutido anteriormente, que as relações aqui focadas nesta investigação centram-se para além das efetivações sexuais. Por se tratar e partir do viés do homoerotismo, elas abarcam as mais múltiplas formas de desejos e envolvimento entre duas pessoas do mesmo sexo, partindo de subjetividades pessoais, das afetividades e dos diferentes tipos de contatos físicos.

5.1 A Lição

A obra inicia-se com a chegada do pequeno Gian Giacomo Caprotti da Oreno, aos dez anos de idade, no ateliê de Leonardo da Vinci, obrigado, pelo pai, a trabalhar para se sustentar e sobreviver: “Vais para não voltar, trata-me de mereceres o sustento

próprio porque já te enchi de mais a barriga, mas se não quiseres trabalhar, meu bardino, isso é contigo, não trabalhas, e morres à fome” (CLÁUDIO, 2014, p. 13). Tal atitude poderia ser encarada, na atualidade, como algo inverossímil e criminoso, entretanto, é preciso ter a sensibilidade de leitura para compreender que, no século XV, o trabalho infantil, entre muitas outras práticas com menores de idades, era tratado com total normalidade.

A partir dessa inserção no ambiente do artista, pode-se começar a pensar sobre a subalternidade e a dominação existente entre ambos, desde os serviços iniciados pelo jovem aprendiz até o vínculo construído entre eles. Antes de ascender entre os aristocratas e começar a trilhar o caminho das artes, Giacomo começou a cuidar da limpeza do resso do artista, e esse, por sua vez, logo foi sendo cativado pelo charme e beleza do pequeno: “[...] a mirada fixa, de bicho feroz, convertia-se agora no olhar do canzarrão que vem pedir que lhe acariciem a cabeça” (CLÁUDIO, 2014, p. 13-14).

Já no início da trama, há uma visível exposição do interesse e do desejo sexual, despertados pelo pequeno no artista. A partir de poses que remetem a posições eróticas, a imagem de Giacomo é construída sob o signo da sedução e da provocação. No entanto, ainda que o garoto não esteja atrelado a essas práticas, mesmo esboçando uma inocência infantil, o narrador sugere que o mesmo possuía conhecimento de certas performances marginais e da prostituição:

O mestre levantou os olhos das linhas da missiva, e pousou-os com vagar no garoto que se lhe especava ali, de pernas ligeiramente afastadas nas calças que não lhe chegavam aos tornozelos. [...] Aos dez anos, sabendo o que sabiam da vida as putas do Borghetto, foi com alegria que Giacomo ouviu esta ordem mais, carregada do condão de dissipar nele quanto de temor lhe restasse, “Despe-te-lá!” (CLÁUDIO, 2014, p. 14).

O fascínio que o garoto despertava em Leonardo não pairava apenas no âmbito dos desejos eróticos e sexuais, mas alcançava espaços mais importantes e essenciais na vida do mestre: a inspiração para produzir novos desenhos e pinturas. No instante em que a sedução afeta o lado mais criativo e singular do artista, fazendo com que ele se sinta apto a desenhar um retrato de Giacomo, ambos cravam fixamente os seus olhares, atitude que resulta em um conhecimento prévio sobre a personalidade tentadora do aprendiz, surgindo, então, o apelido que perdurará toda a sua vida e se tornará o seu novo nome: “Salai” (que significa “diabinho”, em português). Esta nomeação fará jus aos seus comportamentos futuros, acompanhando-o ferozmente como uma possível transformação de sua identidade: “Não vale a pena teimar, meu Menino, nunca mais

tentarei espetar-te asas nas espáduas porque o que diz bem contigo, meu Mafarrico, é um bom par de corninhos, e passarás por isso a chamar-te Salai” (CLÁUDIO, 2014, p. 15).

Durante o decorrer da trama, a relação entre eles não pairou apenas na categoria mestre-criado, posto que uma cumplicidade e uma comunhão começaram a ser estabelecidas, e, com isto, outras formas de vínculos foram desenvolvidas, como por exemplo, a de mestre- discípulo, sobretudo, quando Leonardo decidiu ensiná-lo e educá-lo. Tal privilégio, encontrado pelo pequeno, surge num ambiente ainda hierárquico e dominante, mas também com características de uma homossociabilidade explícita, como foi discutido e argumentando em tópicos anteriores. Justamente em um espaço de subalternidade e ordens, essa união entre os dois pode desenvolver e se consolidar em relações homoeróticas, pois o submisso é constituído por um atributo mudo e sem qualquer possibilidade de voz, e este pode e deve se submeter a todos os pedidos do agente dominante.

Além do mais, pode-se dizer que a obra *O banquete*, de Platão, aparece como um intertexto paradigmático ao longo da narrativa. Nesta, é descrita um importante discurso durante a realização de um banquete, onde a concepção de amor é discutida e celebrada por diversas personagens. Alguns dos discursos dizem respeito à relação amorosa entre homens, como são os casos das falas de Sócrates e Diotime. Estas, talvez, sejam as mais relevantes e cabíveis para entender a consolidação de uma forma específica de afetividade, em o *Retrato de rapaz*, na medida em que, durante o enunciado, é discutida a forma como o amor estaria relacionado ao desejo de imortalidade, e este à paixão sexual.

Segundo eles, este seria o ato que domina as ações dos homens, pois, a partir dele, pode-se distinguir e separá-los em duas categorias: primeira, a dos homens fecundos segundo o corpo, ou seja, aqueles que amam as mulheres e que podem reproduzir e serem substituídos, atingindo a imortalidade através de suas gerações; e a segunda, a dos homens fecundos segundo o espírito, que se relacionam com outros homens ainda jovens e que buscam, em suas almas, alguém para ensinar e plantar os seus conhecimentos. Exatamente nesse processo educativo de ensinar e amar um jovem, estaria presente a relação mestre-discípulo, aqui, visivelmente representada na relação estabelecida entre Leonardo da Vinci e Salai. Na obra *El amor de los muchachos*, Adrián Melo discute, em um de seus ensaios, sobre a Grécia Antiga e a importância que Platão teve na reflexão sobre o amor das mais diversas e amplas

formas, incluindo a homossexualidade e a contemplação dos corpos dos meninos:

Pero el diálogo más celebrado por el amor homosexual es el *Banquete o Simposio* de Platón. Los siete discursos pronunciados por sus personajes han legado imágenes y las metáforas más perdurables sobre el más profundo de los sentimientos humanos. El amor en sus diversas formas y manifestaciones: a la belleza, al vino, a los cuerpos belos, a los muchachos, a los placeres de la vida, a Eros, al Bien, a los discursos y a las palabras como medio de complacer a los dioses (MELO, 2005, p. 177-178).

No tocante ao romance de Mário Cláudio, honrando o apelido a que lhe foi atribuído, Salai, cometendo mais uma de suas peripécias, acaba roubando trinta e cinco liras do amo que estavam guardadas. E, como forma de reforçar a sua perversão, deixou os atilhos da bolsa soltos, justamente para que Leonardo percebesse que foi enganado e roubado. Entretanto, ao descobrir o furto, o Homem demonstra prazer e felicidade, pois sabia que iria punir o garoto da forma como quisesse, e assim o fez. Tempos depois, chega ao ateliê um guarda-roupa com muitas peças que, solicitado a um alfaiate, foram confeccionadas exclusivamente ao aprendiz, porém, o pedido tornou-se inútil porque o artista resolve rasga-las e, como forma de castigo, exige que Salai passe todo o tempo nu.

Ora, não deixa de ser proposital o intuito por de trás de sua ordem, já que, em momento algum, foi pensada a humilhação que o ato traria, mas, apenas, no deleite em poder admirar o corpo desnudo do menino. Tal ocorrência embate e sublinha fortemente o tipo de afetividade que ocorria entre eles, tal como fora explicado pelo sociólogo argentino. Segundo Adrián Melo,

Podemos hablar de Salai, el aprendiz de Leonardo da Vinci (1452-1519) que robaba punzones de plata en el taller del genio, que sustraía dinero de la bolsa de los clientes y revendía las herramientas de Leonardo para comprarse golosinas.

En una época tan apasionadamente prendada de la belleza física y en donde Leonardo, al decir de sus biógrafos, la buscaba por las calles de Florencia desde el albur hasta la puerta del sol, “acechando sus fugitivos reflejos en ojos desconocidos, en el cabello de transeúntes ocasionales”, la hermosura de Salai, con su grácil figura y su pelo fino y ondulado, había enamorado al artista al punto de permitirle esos y otros excesos (MELO, 2005, p. 215).

Atento leitor destas nuances do artista renascentista italiano, Mário Cláudio recria esta ambiência em *Retrato de rapaz*, na medida em que a relação construída entre os dois passa a ser percebida e avaliada pelas pessoas, não somente as desconhecidas, mas também aos demais aprendizes de Leonardo, causando

desconforto e inveja entre eles. Salai, que era o mais recém-chegado ao ambiente, conseguiu crescer e conquistar o artista rapidamente, diferente daqueles que já habitavam e trabalhavam há muito mais tempo e que não recebiam os mesmos privilégios e atenção. De acordo com o narrador marioclaudiano:

Milão inteira reparava em tais desconchavos, e os que com ambos se iam cruzando trocavam piscadelas de olho, ou encolhiam os ombros, a insinuar um relacionamento entre eles que talvez fosse preferível deixar por esclarecer. [...] Principiaram a circular então histórias extraordinárias, que se recusava o grande génio a comer fosse que o catraio não houvesse provado antes, que o incumbia a cada passo de soltar os galináceos da capoeira dos vizinhos, e que condenava o desgraçado a esfregar-lhe o corpo com óleo de benjoim, quando não a limpar-lhe o cu de cada vez que se levantava da latrina (CLAUDIO, 2014, p. 22-23).

Assim posto, é nítida a forma como o relacionamento construído entre ambos foi se desenvolvendo e se transformando em um convívio muito mais intenso e com novas particularidades. Vale destacar que, para leitores menos prevenidos, que prefiram não olhar com sensibilidade a relação traçada entre as duas personagens, é notável como o narrador vai tecendo os comportamentos dos protagonistas que extrapolam toda uma convenção ideológica, dogmática e opressora imposta, já que as condutas desviantes dessa lógica heteronormativa compulsória estão direcionadas aos conceitos de errado e de ridículo, pois os ditos “normais” e “únicos” não atrairiam atenção e bisbilhotices alheias em razão de que nada de diferente e inovador teriam a ser assistido por espectadores fascinados e alucinados por performances ex-cêntricas.

Dessa forma, deparamo-nos com uma passagem do célebre ensaio *Uma recordação de infância de Leonardo da Vinci* (2013), de Freud, na qual discute a forma complacente em que o artista enxergava e vivia a sua vida, possuindo o grande desejo de que as pessoas lidassem da mesma forma que ele com o amor e o ódio. Ora, o presente trabalho não pretende empreender uma análise psicanalítica do romance em foco, ainda que tal leitura seja possível. No entanto, torna-se importante observar, a partir da discussão realizada, a forma como tais pensamentos e comportamentos do artista foram recuperados por Mário Cláudio. De acordo com Freud:

Mas calem-se tais repreendedores, pois esse é o modo de conhecer o operador de tantas coisas admiráveis e esse é o modo de amar tamanho inventor, porque o grande amor nasce do grande conhecimento da coisa que se ama, e se tu não a conheceres, não poderás amá-la, ou apenas muito pouco.

[...] Portanto, Leonardo provavelmente quis dizer que o amor praticado pelos seres humanos não é o amor certo, isento de objeções; que deveríamos amar de modo a reter o afeto, submetê-lo ao labor do pensamento e deixá-lo tomar seu curso apenas depois de ser aprovado no exame do pensar. E nisso compreendemos que ele pretende nos dizer que com ele é assim; que seria desejável que todos os demais tivessem, para com o ódio e o amor, a mesma atitude que ele. (FREUD, 2013, p. 131-132).

Conforme o convívio e a intimidade entre o mestre e o seu amo crescia e os desejos tornavam-se ainda mais intensos e possíveis de serem realizados, as performances sexuais entre eles também começavam a ser estabelecidas dentro de seus espaços privados. Leonardo passou a ter Salai como uma saída, um escape dos problemas, e uma efetivação de sua felicidade. De um pequeno e inferior serviçal, o garoto passa a ser o seu objeto de deleite e de gozijo:

Por mais de uma vez, e a meio da noite, quando a cabeçorra surgia alumiada pelo borralho da forja, e tal e qual como uma divindade afável, mas castigadora, eis que o Homem, emergindo do resto de um sonho bonito, ou de um horrendo pesadelo, se achegava aos tropeções ao catre onde o miúdo se encolhia num sono de tranquilidades. Abanando-o energicamente, obrigava-o a sair da sua rodilha de mantas, e como se ele mesmo não houvesse despertado ainda, ordenava o seguinte, “Finca-te nas patas posteriores, alça-te nas dianteiras, e upa!, arreganha-me essa dentuça!”. O pequeno obedecia, hipnotizado por aquele olhar azulíssimo, e sacudindo a grenha de caracóis dourados, executava as suas piruetas diante do que o sustentava, e lhe concedia abrigo, e que não cessava de esculpir (CLAUDIO, 2014, p. 26-27).

Vale ressaltar, aqui, que o romance de Mário Cláudio, em momento algum incentiva qualquer prática criminosa em relação à pedofilia, tendo em vista que as relações sexuais com crianças/adolescentes eram práticas recorrentes na Renascença, justamente para sublinhar e demarcar a submissão que deveria existir entre eles e os homens mais velhos, além dos atos não serem caracterizados como crimes. Neste sentido, Adrián Melo discute a respeito da supervalorização dos jovens, nesse período, e como tal prática aparece de forma muito recorrente na literatura. De acordo com o sociólogo argentino,

El Renacimiento inauguró el triste tópico de la obsesión con el sentido de la belleza transitoria de la juventud, y la inevitable contrapartida: la sobrevaloración de los años mozos, el desprecio por la vejez y la angustia de envejecer. En la literatura de amores masculinos eso redituó en escenas repetidas de hombres mayores contemplando lasciva y desesperanzadamente bellos adolescentes, o llegando al patetismo de intentar disimular los estragos del tiempo – con afeites, tinturas o botox – y seguir conquistando los cuerpos y los corazones de los más jóvenes (MELO, 2005, p. 47).

O terceiro capítulo inicia-se com a chegada de Giacomo Andrea⁵ ao ateliê de Leonardo da Vinci, visita que reforça ainda mais a imagem provocativa e sedutora que Salai propiciava aos grandes aristocratas renascentistas do século XV, já que todos os homens que esbarravam com o pequeno trilhavam juntos dele o caminho das perdições sexuais: “Mas era sobre o miúdo que se pousava entretanto a atenção do desconhecido, subitamente desperto, enquanto a língua espessa lhe transitava pelo sumido lábio inferior, de cá para lá, e de lá para cá” (CLÁUDIO, 2014, p. 29). Desse modo, o garoto consolida a comparação feita de si como uma possível personificação de Afrodite⁶, permitindo, assim, uma leitura que o coloca novamente na rota de um viés transcendente do homoerotismo, pois, independente do intuito que fizera penetrar o recém-chegado ao ateliê de Leonardo, o principal acontecimento sucedâneo dessa ilustre visita é o interesse de realizar-se sexualmente com Salai, ação permitida e consentida a Andrea pelo artista renascentista durante um grande banquete na casa do conhecido:

E instigando-os a provar os vinhos de que tanto se orgulhava, ora procedentes de uma sua vila no Val di Chiana, ora de um seu domínio nas montanhas dos Abruzzi, ora até de uns terrenos arenosos que possuía nas cercanias de Carrara, aguardava a altura de ver os hóspedes suficientemente animosos, e aptos a participar nos despautérios que architectava, ou pelo menos a consentir neles. Foi então que o ganapo, menos prevenido do que de início, empenhado como se achava em desmontar a carapaça de uma santola que o Andrea lhe pusera à frente, sentiu aquela mão lisíssima, e espantosamente ágil, considerando a idade do atrevido, a subir-lhe pela perna esquerda, e debaixo da toalha de damasco que paramentava a tábua, até se lhe fixar como uma tenaz naquelas partes a que apenas aos seus escolhidos facultava o acesso. Disfarçando a manobra, o caquético associava-se às gargalhadas imparáveis, e aos torpes gracejos, em que o banquete descaíra, amparando-se na geral euforia que se apoderara dos comensais, a fim de levar a bom termo o seu plano de apalpação. (CLÁUDIO, 2014, p. 31-32).

⁵ Giacomo Andrea, importante marmorista que Leonardo da Vinci obtinha contato, é descrito no romance como um dos nomes mais importantes da aristocracia italiana, esse, que logo de imediato encantou-se por Salai, é visto pelo garoto como portador de atributos que o vincula à riqueza: “Admirou a pele das mãos do velhote, surpreendentemente muito mais lisa do que a das faces. (...) ‘É muito rico’, concluiu ele, deduzindo de imediato, ‘há que tempos que não precisa de trabalhar!’” (CLAUDIO, 2014, p. 29).

⁶ Afrodite era a deusa do amor, da beleza e da sexualidade na Grécia antiga, sendo responsável pela perpetuação dos prazeres, característica que pode ser diretamente associada à personagem de Salai. Dentre as mais antagônicas versões de seu aparecimento na mitologia grega, a mais conhecida é a que descreve o seu nascimento após Cronos cortar as genitálias de Urano e arremessa-las ao oceano, surgindo Afrodite das espumas das ondas. Um segundo fator que pode ser associado a essa possível personificação em Salai, é o fato de Afrodite ser representada como o ideal de beleza para os gregos antigos, justamente o mesmo em que ocorre com o discípulo, sendo ele o mais desejado entre as personagens do romance.

Com o passar dos anos e a conversão de Salai em adolescente, os seus desejos e anseios de ascender socialmente cresciam ainda mais, fazendo com que ele honrasse o apelido recebido, pois a forma encontrada para acumular dinheiro para tal mudança de vida foi o roubo e a apropriação de liras que o artista escondia sobre os seus pertences, além de se prostituir para os grandes homens da época. E, para isso, independente de que lhe fosse pedido, Salai não se recusava a se submeter, sofrendo quaisquer tipos de humilhações para satisfazer e realizar os desejos mais ocultos e sórdidos:

Os proventos todavia que lhe alimentavam o mealheiro não resultavam apenas dos seus furtos, mas também, e porventura muito especialmente, dos favores que ia concedendo, ao colocar o próprio corpo à disposição de tutti quanti. Nessas actividades acedia Salai ao plano mais alto da escala social de Milão, envolvendo-se com quanto aristocrata o requisitasse, quer na base da rigorosa contratação, quer na dos afectos fingidos, para participar de bacanais sem fim. Desnudado das suas fatiotas, excessivamente flamejantes para merecerem o aval do bom gosto da elite, exhibia-se ele como Deus o deitara ao mundo, e à mão de semear, nas inúmeras relações em que o utilizavam, quer como agente, quer como joguete, em ribaldarias eróticas de variado teor. Cobriam-no então de grinaldas de flores, atribuindo-lhe o papel de Pã, ou de Diónisos, obrigavam-no a sujar os beijos com vinho licoroso de rara extracção, empoavam-no de farinha, de confetis, ou de lantejoulas, e inventavam para ele desempenhos impagáveis. [...] E se enfrentava Salai com indizível tristeza, não desistia este porém de vender a alma àqueles que mais lhe davam (CLÁUDIO, 2014, p. 41-42).

Com o caminho escolhido pelo discípulo, é notável a insatisfação, a tristeza e o ciúme que isso causava no artista: “Fechando os olhos a semelhante decadência, e simulando não a promover em troca de qualquer lucro, ou obséquio, o artista afastava-se de cenas quejandas, a meditar sobre a geral condição da humanidade” (CLÁUDIO, 2014, p. 42). Ele, que antes consentia e estava presente em trocas de favores em que o discípulo era a “mercadoria” negociada, agora, vê-lo submetido a tais cenas caucionava um total desconforto no mestre. Isso, possivelmente, ocorreu devido ao conhecimento e ascensão que Salai estava alcançando, diferentemente de antes, quando, ainda criança, não recebia a mesma valorização da aristocracia. Conforme o seu discípulo predileto crescia e se distanciava da forte união precedente, Leonardo via nessa mudança uma possível perda futura, algo para o qual o artista não estava preparado, sendo por ele considerada uma perda inaceitável.

A par das desavenças e discordâncias entre eles, o artista Renascentista ainda sentia-se na obrigação de transpassar os seus ensinamentos ao discípulo, que, agora, também aprendia a desenhar e a pintar com a ajuda do mestre, conduta que embate diretamente com a discussão em torno do conceito de “Amor”, proposto por Platão, e

que Mário Cláudio revisita para criar a relação entre Leonardo da Vinci e Salai. Nesta, parece o autor buscar um exercício de disseminação dos conhecimentos e aprendizados da personagem-mestra à personagem- discípulo, numa tentativa de reprodução intelectual, operando, assim, uma transmissão da sabedoria para as gerações futuras:

Quantas e quantas vezes não tomaria Leonardo na sua mão esquerda, canhoto como era, a mão direita de Salai, seu pupilo, guiando-a no contorno de um desenho, ou no acerto de um tom. Igual à águia que inicia o voo a sua cria, e que a si mesma se impõe dosear ternura com austeridade, sabedora de que sem a constante presença daquela o benéfico efeito desta jamais se manifesta, o mestre empenhava-se em sentir entre os seus dedos do aluno, cedendo primeiro à natural fraqueza, mas logo a disciplinando em obediência ao império silencioso a que não conseguia furtar-se. E deste modo se fechava entre ambos um novo pacto de amor, estabelecido sobre a consciência do amante que do serviço ao amado deriva a única e incondicional liberdade. (CLÁUDIO, 2014, p. 51-52).

Assim sendo, essa belíssima passagem permite ser lida pelos vieses da homosociabilidade e do homoerotismo, e, então, concluo essa primeira parte da obra, no sentido de que, à luz dos ensinamentos de Platão, também revisitados pelo autor português, fica visível que o narrador marioclaudiano descreve a relação entre Leonardo e Salai a partir de um instinto colaborativo entre um professor e um aluno, justamente para denotar a posição hierárquica entre essas duas categorias, e sublinhar, ainda mais, o anseio que a figura dominante possui em plantar os seus conhecimentos e os seus aprendizados em seu aprendiz. Além disso, o mesmo trecho permite uma leitura sob a ótica do homoerotismo, pois nele está sendo narrado o novo tipo de relação que se oficializava entre os dois homens, ou seja, há, entre eles, um “pacto de amor”, como descrito pelo narrador, sendo possível a afetividade entre as duas personagens.

5.2. O Vôo

Esta parte inicia-se, reforçando um novo tipo de relacionamento que se oficializava entre os dois homens, trecho que será discutido a seguir:

E assim a vocação pedagógica de Leonardo, adormecida ao longo das fases em que Salai incorria nas suas ribaldarias, recuperava a energia bastante à continuidade de um relacionamento que disso sobremaneira se alimentava. Instituíam então o mestre para o discípulo longas excursões à montanha, destinadas à captura de espécies e imagens que ambos iam arquivando no álbum do coração. (CLAUDIO, 2014, p. 55).

É importante ressaltar, aqui, a possibilidade de utilizar o conceito do homoerotismo como uma das chaves possíveis para análise da obra. Se, por um lado,

Retrato de rapaz investe num diálogo com a história e com algumas personagens referenciais, por outro, não se pode perder de vista que todo o seu enredo constitui matéria ficcional e desenvolve um possível Lado B dos fatos, daí permite ser estudada pelos mais amplos e antagônicos vieses, sejam eles de premissas artísticas, linguísticas ou estruturais, por exemplo. Entretanto, fundamentar-se nas discussões sobre as sexualidades significa dar possibilidade a se pensar sobre a ocorrência de uma possível higienização imposta sob a História e a Cultura em geral, já que, em contrapartida, a proposta de repensar a imagem canônica de Leonardo da Vinci, agora, sob a ótica homoerótica, não deixa de dar visibilidade a certos grupos, quase sempre representados sob os signos da exclusão e do apagamento histórico e social.

Ignorar a sexualidade de um dos principais artistas do mundo, no sentido mais atemporal da palavra, poderia acarretar, de acordo com uma lógica patriarcal de privilégio, a exclusão de subjetividades e performances das mais contrastantes nuances, além de tentar discriminar todo o seu conjunto de trabalho e de descobertas, pois, se, dentro de uma práxis dominante, ele tivesse se envolvido com uma mulher, tal detalhe poderia estar incluso e discutido nos mais diversos textos biográficos sobre o artista, privilegiando, assim, as suas realizações. No entanto, como os registros confirmam esta ausência, abrindo uma lacuna relevante sobre as práticas e subjetividades do intelectual renascentista, é muito mais cabível, dentro do discurso e da lógica heteronormativos, ocultar e esconder possíveis detalhes que insinuem uma “perversidade imoral”. Detalhe, aliás, que poderia desmoralizar todas as suas conquistas e o seu próprio nome. Assim como a passagem a seguir, em que Freud reforça o lugar em qual subjetividade sexual Leonardo poderia estar situada, além da forma carinhosa como ele cuidava de seus discípulos, o trecho inicial da segunda parte da obra não deixa de demonstrar, nitidamente, o zelo e o apreço que ele possuía por Salai:

Em Leonardo só poderemos achar traços de inclinação sexual não transformada. Mas esses apontam numa só direção e permitem situá-lo entre os homossexuais. Sempre se comentou que ele tomava apenas meninos e adolescentes de notável beleza como discípulos. Era bondoso e indulgente para com eles, dava-lhes assistência e cuidava pessoalmente deles quando ficavam doentes, como uma mãe cuida dos filhos e como sua própria mãe deve ter olhado para ele. (FREUD, 2013, p. 169).

Tal devoção do mestre pelo discípulo, característica central para se discutir a transcendência desse cânone, revela uma espécie de metamorfose nos sentimentos do

artista, que transitavam de uma paixão e de desejos sexuais para um amor sincero e de uma graça benevolente. A relação estabelecida entre ambos envolvia as mais diferentes fronteiras de associações, desde os papéis de dois amantes até o enlace mais familiar existente. Daí, o gesto de Leonardo em proteger e cuidar de Salai, tanto no momento em que se encontram quanto no futuro, garantindo-lhe, assim, a sobrevivência e o conforto:

Em Outubro de 1503 a Signoria contratava Leonardo para a produção de um fresco ilustrativo da Batalha de Anghiari, com o qual se cobriria uma parede da Sala del Maggior Consiglio no primeiro piso do Palazzo Vecchio, e que ficaria defronte de um outro, representativo da Batalha de Cascina, cuja execução seria entregue a Miguel Ângelo. O pintor veria na encomenda pretexto para ocupar o discípulo, firmando-lhe assim a reputação, e assegurando-lhe o futuro. (CLÁUDIO, 2014, p. 67).

Em poucas passagens da obra, podemos encontrar momentos em que Salai se demonstra complacente e cortês em relação a Leonardo, sendo muito mais visível a ocorrência de suas desavenças ou de seus comportamentos que possam gerar algum tipo de descontentamento em relação ao mestre. No trecho a seguir, nota-se a demonstração de uma reciprocidade completamente benévola e que demonstra o carinho e o afeto que o discípulo também sentia. Ainda que tais gestos não possam estar relacionados a uma afetividade confessa entre dois amantes, eles permitem uma leitura da relação das duas personagens masculinas pelo viés homoerótico, pois, conforme discutido em tópicos anteriores, esse conceito abrange as mais diferentes ligações e performances entre dois homens ou duas mulheres:

A chuva torrencial que desta feita o acolheu, e que desde a fatídica manhã não deixara de cair, formava poças no chão onde o pobre enfiava os pés de borzequins esburacados. E ao alcançar os aposentos que a Signoria colocara ao dispor do artista, esgueirou-se para a câmara deste, e foi dar com ele, dobrado sobre si mesmo, e nessa posição fetal que tão bem calha aos sedentos de amor, aos órfãos, e aos melancólicos. Aconchegando-se ao Homem, e a tiritar de frio, o eterno aprendiz murmuraria estas palavras foscas sem a certeza de ser ouvido, “Não estejas triste, querido Mestre, amanhã não choverá” (CLÁUDIO, 2014, p. 71).

Ainda que Leonardo possa não ter escutado as doces palavras ditas por Salai, ambos despertam em uma linda manhã de Sol e dividem tal momento novamente juntos, assim como a noite em que passaram na mesma cama. Independentemente das relações entre dois homens serem comuns na Renascença, tal qual esclarece Adrián Melo (2005), diante de certos discursos dogmáticos, elas eram vistas como um ato pecaminoso e que iria contra as práticas morais e cristãs dos bons costumes, assim como foi posto pela narrador marioclaudiano que tal comportamento era “um risco

permanente para os religiosos que lhes davam guarida” (CLÁUDIO, 2014, p. 73), justamente por desviar dessas convenções, podendo ocasionar uma visão completamente negativa sob esses religiosos pelos demais membros da Igreja. Entretanto, o artista renascentista parecia apenas se preocupar e fazer o que lhe fazia bem, ou seja, dividir as unicidades de cada instante ao lado de Salai, este que, parecido com os seus mágicos pincéis, era capaz de despertar a sua intensa felicidade:

Despojaram-se os dois daquele sarilho de mantas, resultante do sono agitado que os tomara, e saíram assim mesmo, nus e desgrenhados, para o pequeno roseiral que o mestre cultivava diante dos aposentos cedidos por empréstimo, e com o qual buscava uma alternativa à hortazinha de Milão, anexa à antiga oficina. Estendendo o braço por sobre os ombros do discípulo, e aproximando-o de si, o artista aquietou-se como que na expectativa de um milagre. (CLÁUDIO, 2014, p. 73).

Vale sublinhar, aqui, que a passagem a seguir, talvez uma das mais belas articuladas nas criações de Mário Cláudio, sobre o ornitóptero⁷ projetado por Da Vinci, pode ser usada de forma condescendente com o ensaio sobre a infância do artista proposta por Freud. Segundo o psicanalista austríaco:

Nossas percepções sobre o desenvolvimento da psique infantil, [...] levam-nos a supor que também as primeiras pesquisas infantis de Leonardo se ocupavam de problemas da sexualidade. Ele próprio nos permite entrever isso, ao relacionar seu impulso de pesquisa à fantasia do abutre e destacar o voo dos pássaros como um problema que por especial conjunção do destino lhe tocava estudar. Um trecho obscuro de suas anotações, que trata do voo dos pássaros e soa como uma profecia, mostra muito bem quanto interesse afetivo ele punha no desejo de reproduzir ele mesmo a arte de voar: “O grande pássaro levantará seu primeiro voo do dorso de seu grande Cisne, enchendo o universo de assombro, enchendo de sua fama todas as escrituras, e glória eterna ao ninho onde nasceu”. Provavelmente ele esperava conseguir voar um dia, e sabemos, pelos sonhos realizadores de desejos, que ventura as pessoas esperam do cumprimento dessa esperança. Mas por que tantos indivíduos sonham que podem voar? A resposta da psicanálise é que o voo, ou o pássaro, constitui apenas o mascaramento de outro desejo, e que mais de uma ponte de palavras ou coisas pode levar a conhecê-lo.

[...] Ao revelar que desde criança teve uma relação especial com o problema do voo, Leonardo nos confirma que sua investigação infantil se voltava para a sexualidade - tal como supusemos, de acordo com nossas pesquisas em crianças de hoje. [...] Desde a infância até a época da plena maturidade intelectual continuou a interessa-lo, com ligeira mudança de sentido. (FREUD, 2013, p. 201-204).

⁷ Ainda que as invenções e as genialidades do artista Renascentista serão mais bem trabalhadas e discutidas com o desenvolvimento do projeto, é importante para a análise atual explicar sobre uma de suas mais importantes e revolucionárias criações: o ornitóptero ou a famosa “máquina voadora”. Projetada no século XV, se resume a um equipamento com asas acopladas aos “braços”, remetendo a anatomia de uma ave, ideia surgida após séries de estudos e pesquisas que o artista realizou sobre o voo de diferentes espécies de animais e insetos. Tais resultados o influenciaram a projetar essa revolucionária máquina que mais tarde veio se tornar exemplar para as ciências e as engenharias.

Utilizando a passagem de Freud para justificar o desejo que Leonardo da Vinci sempre possuiu, não poderíamos pensar nisso como uma busca incessante por uma consolidação de sua liberdade, atrelada ao ato de “voar” plenamente de forma livre, de não estar enclausurado dentro uma gaiola? Poder levantar o voo sem as amarras e as repressões de ter de viver preso e ser condicionado a uma estrutura que em nada lhe apetece, não deixa de ser muito similar ao lugar em que as “sexualidades periféricas” (FOUCAULT, 2014, p. 56) ocupam e são tratadas. Acredito que, no romance, o desejo de abrir as asas e possuir a sua independência e a decisão sobre a própria vida podem e devem ser lidos como formas de comportamento da personagem artista chegar a um estatuto transcendente na obra, ainda que a sua ambição também esteja direcionada a trilhar outros caminhos. Porém, a partir da forma como o acontecimento com a experimentação do ornitóptero é construído, não deixa de ser notável a sensação de libertação e a harmonia que paira sob o mestre:

E a pequena cabine, situada sob a secção do engenho que grosso modo correspondia à quilha do pássaro, continha duas tábuas de comprimento e largura de um indivíduo de uma compleição normal, destinadas aos tripulantes. Aí deitados de bruços, e de maneira a articularem entre si o movimento das mãos, necessário à descolagem, mestre e discípulo ocupariam os respectivos níveis, Leonardo o superior, e Salai o inferior. [...] A neblina da manhã, ocultando o vale, dissipava-se gradualmente em farrapos, e ia oferecendo à vista dos circunstantes o contraste entre o verde dos campos e o azul do céu. [...] Erguendo a voz estentoriamente, a fim de sufocar a fúria de Bóreas e Euro, de Noto e Zéfiro, e apelando muito mais à gratificação e orgulho do jovem do que à satisfação da sua vaidade, o génio festejou assim a magna proeza, “Cá vamos, meu Filho, porque nada existe de mais digno das estrelas do que o amor de quem o sente como nós” (CLÁUDIO, 2014, p. 76-77).

Interessante observar a importante reviravolta que ocorre na trama romanesca, que irá colocar Salai no mesmo posicionamento de “traído”, onde Leonardo esteve quando o pequeno e se vendia aos aristocratas, além de ser determinante sobre o futuro de suas relações. Com a chegada de um novo discípulo ao ateliê, Francesco Melzi⁸ - importante nome não somente para a obra, mas também na vida e na biografia de Da Vinci -, inicia-se um novo ciclo de desesperança e estranhamento entre eles, e que ocorre após o eterno discípulo ser rebaixado e trocado pelo novo garoto. A partir desta cena, há uma espécie de nova supervalorização do mestre, deixando Salai num lugar inferior e de menos importância, posto que o novo integrante surge para ocupar um

⁸ Francesco Melzi (1491 – 1570) foi um importante pintor e discípulo de Leonardo da Vinci. A sua imagem também é remetida à de amante do artista renascentista.

patamar muito mais elevado do que aquele em que discípulo já esteve:

O moço assistia de braços cruzados, e de cerrado sobrecenho, a essa oração de sapiência, fechando os espaços, e beatificamente, os olhos, como que a deixar-se penetrar por tão ingente sabedoria infusa. [...] Mas logo o pintor, muito vigilante, atalharia com esta doutrinação, “De qualquer modo, Francesco ficará connosco, não lhe minguem predicados difíceis de se achar, e promete meter na ordem os meus papéis que andam pelas ruas da amargura”. E havendo enrubescido o moço diante do recado com evidente destinatária, o amo submetê-lo-ia por completo, determinando com a antiga autoridade, puída entretanto pelo convívio no ofício, e no lazer, e despertada pela persistente partilha da cama, “Vais agora varrer o pátio, meu Menino, tão sujo que está de aparas de barro”. As lágrimas que então deslizaram pelas faces do jovem, e que este se esforçava por ocultar do intruso, apressando-se a anuir ao comando do artista, sustentavam-se de tudo quanto no passado de ambos se entretecia, encontros e desencontros, dádivas e traições, acessos de fúria, e cenas de ciúmes, e até a bofetada que uma vez, exasperado por não conseguir a gradação de verde-mar que pretendia, Leonardo lhe aplicara. Tomou Salai a vassoura, inclinando a cerviz, e enquanto ia limpando as lajes botou-se a contar os trabalhos, e além destes os dias, que dividiria até o momento com o homem que o afrontara.

Isto dos puridos da falsa hígine, e do respeito humano, Francesco Melzi, representante da nobreza média, distinguia-se assim dos de rasa extracção. [...] E o artista, em cuja existência Melzi ingressava, devotava-se então, e com obsessiva gana, a dissecar os cadáveres que o Hospital de Santa Maria Nuova lhe fornecia.

[...] E Salai surpreendê-lo-ia, remexendo com toda a segurança nos mesmos volumes em que o Homem lhe não permitia que tocasse, e que apenas descerrava para o rapaz, a fim de lhe ler uma ou outra passagem. [...] A má vontade contra o adventício, o qual assim, e crescentemente, lhe ia roubando a complacência do mestre, devastava o coração do moço, igual às convulsas cenas do Dilúvio, gravadas nos in-fólios que o intruso compulsava. (CLÁUDIO, 2014, p. 82-84).

Ainda que Salai ocupe um importante espaço no coração do artista, os sentimentos que lhe tocam eram justamente a inveja e o ciúme. Independente da forma como o mestre o via, era inconcebível estar em uma posição de desvalorização. Aquele que, quando criança, era o centro das atenções para Leonardo e para os outros homens, hoje não causava o mesmo impacto e não obtinha a mesma atenção dos mesmos, além de estar perdendo o espaço privilegiado que ocupou no ateliê, logo depois de sua chegada, lugar antes não alcançado pelos demais discípulos que o invejavam vigorosamente. A partir de tal momento, o discípulo começa a prever o seu declínio social, diferente de antes, quando apenas investia e sonhava com a sua ascensão. Tal acontecimento não deixa de estar associado àquela supervalorização e àquele desejo sexual pelos jovens, tão comum nessa época, como foi discutido anteriormente a partir dos estudos de Adrián Melo. Tal desinteresse do artista pelo jovem está diretamente ligado ao crescimento e à transição de Salai à fase adulta.

No mesmo momento em que a rivalidade entre Salai e Melzi se torna cada vez mais insuportável, Leonardo recebe um convite para executar em Roma um programa de obras extraordinárias, que incluía somente a presença de seu antigo discípulo, enquanto o novo e encantador garoto ficaria no ateliê realizando as atividades que começara. Ora, Salai percebe nesta viagem uma oportunidade para tentar reconquistar o artista, mas, o narrador revela que justamente o contrário ocorre, momento em que o antigo discípulo mergulha em uma total degradação. Assim, o narrador descreve a cena, quando Salai decide tentar provocar Leonardo, após aceitar o convite de encenar como protagonista um quadro vivo:

Salai implantava-se ali como uma estátua de gesso, envergando ainda a túnica que lhe não escondia as vergonhas. Alçava o braço direito, a apontar o céu, não como o anjo da Anunciação, de indicador espetado, mas como um Satanás escatológico, a executar aquele gesto indecente, significativo de pragas e esconjuros, que consiste em manter erecto o dedo médio enquanto se encolhem os restantes.

[...] Estonteado como sempre pela pompa eclesial, e escolhendo os seus parceiros, também isto conforme ao costume, entre a escumalha dos servidores do Vaticano, Salai deslizaria sem mão que o agarrasse, e sem remédio, para a completa degradação. [...] Diziam-no abusador da inocência de meninos e meninas, e prostituto dos padres desdentados desta ou daquela confraria. Mas quando lhe levavam notícia de tais desmandos, o mestre sorria, e encolhia os ombros, sem que se precisasse se significava com isso o perdão do rapaz, se apenas lhe tornavam indiferentes os despautérios que o mesmo cometia. Com um afã que de longe a longe lembrava a diligência da sua juventude, e apoiando-se em Francesco Melzi. [...] Traziam-lhe sucessivos candidatos à aprendizagem, catraios bisonhos que o olhavam num pasmo de devotos assustados, e ele limitava-se a afagar-lhes a face, resmoneando algo que se situava entre a promessa e a desculpa. O moço observava-os à distância, crispado na sua raivosa antiguidade, e não se continha que não proclamasse, “Sim, deixem ir a eles as criancinhas, e descobrirão em que feras se hão-de transformar” (CLÁUDIO, 2014, p. 93-96).

A forma como Salai via Leonardo, e vice-versa, se torna algo completamente antagonico em contrapartida com a relação que ambos estabeleciam antes da chegada de Francesco Melzi. Este conseguiu ocupar a posição que o antigo discípulo possuía. Ou seja, as relações de afeto passam a ceder espaço para ressentimentos e desconfortos entre eles. O ódio transpassa e ocupa o lugar do amor, pelo menos do discípulo pelo seu antigo mestre. Deteriorando e rompendo, assim, o elo existente entre ambos, a forma e o tratamento, antes invejáveis e notórios de um companheirismo exacerbado, agora parecem não mais existir, posto que postulam uma rivalidade e uma indiferença entre ambos. Tal mudança será narrada na última parte do romance.

5.3. O Anel

A abertura da última parte do romance inicia-se reafirmando o distanciamento e o lugar que Salai deixara de ocupar no ateliê e na vida de seu mestre. Essa última parte detalha a vida adulta do eterno discípulo e a velhice de Leonardo, mostrando, também, o rumo das vidas dos dois homens, que tiveram uma relação outrora apaixonada, mas agora enfraquecida e desfeita com o passar dos anos. Entretanto, independente dos lugares em que foram direcionados, os elos construídos e desenvolvidos entre eles estariam definitivamente arruinados? Seria possível que, independente da paixão e dos desejos terem sido direcionados a Melzi, a história construída por eles ser simplesmente apagada e esquecida?

Tais mudanças começam a ocorrer quando Leonardo, cheio de intuítos provocativos de causar ciúmes em Salai, motiva o seu discípulo a recomeçar a vida longe de seu mestre, após se sentir substituído e descartado. Isto ocorre quando Francisco I^o, rei da França, em visita para contratar os seus serviços, é apresentando a Francesco Melzi, pelo artista renascentista, como a sua grande riqueza e o seu mais leal e importante serviçal:

E achegando-se a eles Melzi, esse sim, autorizado a assistir aos longuíssimos diálogos, Leonardo apoiava a mão no seu braço, isto como se proclamasse aos quatro ventos, e sobretudo ao moço que os espiava, “E esta é a minha verdadeira pérola, a de mais alto preço, e a que não se vende, e chama-se Francesco Melzi para comigo servir Vossa Majestade”.

[...] Exonerado pelo artista, vinte e cinco anos decorridos sobre a entrada ao seu serviço, ou sobre o início da protecção que o mesmo lhe estendera, Salai despedir-se-ia dele sem ceder às lágrimas, senhor de uma arrogância subitamente conquistada. Tomou pois o bernal, meteu aí uma bucha de pão, pôs o cantil a tiracolo, e declarou antes de abalar, “Saio assim, amado Mestre, como cheguei, sem alforge onde guardasse uma só moeda, nem almofada onde descansasse a cabeça”.

[...] E com alívio inescandível Francesco Melzi assistiria ao desaparecimento do rival, desabafando com quem quisesse ouvi-lo, e com a ironia que se lhe engastara na índole, “Respira-se muito melhor a brisa do fim do Verão, agora que o inútil desertou” (CLÁUDIO, 2014, p. 100-102).

Com a partida do discípulo a Milão, Salai sofre silenciosamente a falta do antigo mestre, tendo a vida transformada em um inquietante pesadelo: nem ao menos descansar em paz ele conseguia, sonhava com a morte de Leonardo e como isso o afligia e o perturbava. Era inconcebível imaginar morto aquele que o criou, educou e o

⁹ Francisco I (12/11/1494 – 31/03/1547), também conhecido como o “Rei Cavaleiro”, foi o Rei da França de 1515 até a sua morte, em 1547. Ajudando a difundir o Renascimento, convidou grandes artistas italianos à França, como Leonardo da Vinci, Andrea del Sarto, Benvenuto Cellini e Rosso, por exemplo.

fez ser feliz longe da miséria, mesmo imerso na luxúria e nos prazeres. Não muito diferente, o artista inquietava-se em pensar como viveria o seu eterno discípulo, sempre de maneira obsessiva. Tais reflexões sempre pairavam sob o signo do ciúme, ao imaginá-lo com outros homens, posto que, conhecendo a sua esperteza e facilidade para seduzir, presumia que, possivelmente, logo ele se embrenharia no leito de algum outro aristocrata, como Francisco I, por exemplo: “Insinuante como era capaz de ser, sempre que necessário, congeminava o amo, Salai alcançaria agradar a Francisco I, se não pela inteligência, pela picardia, e tal e qual como o macaco que seduz o leão que com ele condescende em brincar” (CLÁUDIO, 2014, p. 105).

A paixão que Leonardo sentia por Melzi, no entanto, passa a ser descrita como um sentimento efêmero e dissemelhante ao amor, espécie de misto de intuito provocativo e de brio direcionados ao discípulo, ela começara a causar nele um grande arrependimento e infelicidade. Só, então, foi capaz de perceber a forma como Salai era insubstituível e como apenas ele era o único capaz de lhe fazer bem. Ainda que o novo assistente possuísse uma beleza radiante e uma inteligência invejável, além de ser descendente de uma linhagem nobre, Melzi despertava no mestre uma grande irritabilidade e desconforto. Era inevitável o reconhecimento de que a paixão e o encantamento acabaram, e o que restava guardado em seu nobre coração era o verdadeiro e puro amor pelo antigo discípulo, ainda que esse possuía um caráter duvidoso e qualidades inferiores:

De facto Melzi não substituiria Salai, e Leonardo aperceber-se-ia da insuportável falta deste, logo nos dias seguintes à chegada a Amboise. [...] A mais do que isto irritava-se o artista com a exiguidade dos temas que Francesco Melzi trazia para o diálogo de ambos, sempre confinado à obra, e nem sequer à recente, mas à que por aquele fora efectuada. Pungia-o deste modo a saudade do discípulo eterno, tão atreito a arrebatamentos como a contrições, tão pronto a revoltar-se como a pedir perdão, e tão inclinado à euforia que exige a cumplicidade como à melancolia que reclama o abraço. [...] A cada instante aguardava ele que, desprezando interditos e conveniências, o aprendiz lhe surdisse pela alcova adentro, arredando com um rude gesto do braço o que se propunha cortar-lhe o avanço, e ajoelhasse à beira do leito em que o amo se preparava para dormir, tudo igual ao que fizera no passado. Beijar-lhe-ia então os dedos lívidos, segredando-lhe ao ouvido, “Aqui estou, meu Pai, regressado a ti, e à tua beira ficarei até que a noite se acabe” (CLÁUDIO, 2014, p. 105-106).

Já aqui o leitor se dá conta de que a partida de Salai provocou em Leonardo as mais amplas mudanças, não apenas no seu âmbito pessoal, mas também no profissional e artístico. Esse, que antes projetava e pintava as mais complexas e singulares obras, passava agora a ocupar a maior parte do tempo na construção de um

castelo, em papel, projeto desenvolvido para Francesco I, no qual imaginava, apenas, agradar o seu eterno discípulo, além de fantasiar a forma como ele se comportaria ajudando edificar, escolhendo a dedo os cômodos e o acabamento. A comparação torna-se inevitável tendo em vista a conduta de Melzi, que acreditava ser tal projeto um trabalho enfadonho, um desperdício de tempo, posto que o artista deveria dedicar-se ao “esboço deu um retrato, o risco de um jardim, ou o projecto de uma máquina de guerra” (CLÁUDIO, 2014, p. 108). Tais novas idiossincrasias também afetavam as suas crenças e particularidades, pois Leonardo via também nisso outra forma de tentativa para recuperar Salai, fascinando-o através de seus interesses de teor ocultista e místico. A partir daí, começa, então, a dedicar-se a cartomancia: “E percebendo que Salai cederia a idêntico fascínio, implicou-se na novidade com o sempre vivo apetite de agradar ao discípulo eterno” (CLÁUDIO, 2014, p. 109).

Dentre os vários investimentos para reconquistar o seu antigo discípulo, Leonardo finalmente consegue trazê-lo de volta após amedrontá-lo, devido a sua inclinação à crença da feitiçaria, pois, independente da forma utilizada para fazer com que regressasse ao seu lar, o importante era tê-lo novamente à sua sombra. Dessa forma, pediu que entregassem a Salai, em Milão, uma víbora empalhada com três cabeças, que o velho possuía para os seus estudos. O objeto recebido por Salai era singular e imediatamente ele o associaria ao seu antigo mestre. Não bastando isso, aos mandos do mesmo, três jovens foram enviadas para as comemorações da Morte de Nosso Senhor Jesus Cristo, que, durante a famosa procissão na noite de Trevas, encararam fixamente e inquietaram Salai com os seus profundos olhares. Ou seja, artifícios cênicos, que Leonardo muito bem conhecia, e que estabeleceram uma forte referência a uma possível personificação da víbora.

Chegando ao encontro de Leonardo da Vinci como um “cão perdido a casa de seu dono” (CLÁUDIO, 2014, p. 115), Salai é recebido pelo mestre e pelas três mulheres que o assombraram na noite anterior, chamadas de as Três Graças¹⁰, designadas a ensinarem a Salai uma lição de vida.

A inserção dessas três misteriosas Graças ao ateliê do artista e na busca incessante de conduzir o discípulo de volta ao seu antigo lar levantaria diversas

¹⁰ Referência às Graças, que na mitologia grega são designadas como as Deusas Afortunadas, dos Banquetes, da Concorrência e de Prosperidade. Filhas de Zeus, elas são dotadas de beleza e de virtudes, fazendo parte, também, da comitiva de Afrodite. Foram retratadas pela famosa pintura renascentista de Rafael Sanzio, por volta de 1504.

suspeitas, já que passado alguns dias, Sarasine, a mais nefanda delas, começa a seduzir e encantá-lo, fazendo com que logo ele se apaixone e a veja como uma possível futura esposa e mãe de seus filhos. Ora, já aqui, o leitor, seduzido pelas artimanhas narrativas, fica a se interrogar se não seria isso um plano do artista Renascentista para manter Salai sob os seus domínios? Revelado, pois, o segredo sobre a víbora, e caso esse encantamento não tivesse ocorrido, existiria algum motivo que o fizesse não regressar de volta à Milão? Interessante observar que, logo após o início da relação entre o discípulo e a Graça, esta o obriga a usar um anel de noivado, artefato nomeador da terceira parte da obra. No entanto, o objeto símbolo da união entre Salai e a mulher é deixado de lado, tão logo o seu antigo mestre lhe dá um conselho, retomando a cena do voo e a sensação de liberdade que aquele momento lhe trouxe:

“Admito-te tudo, meu Filho, menos que consistas na degradação dos pombos-correios, pobres deles, nascidos para a liberdade, e que amiúde fomos soltar das gaiolas nos mercados de Florença, quando aninhavam nos excrementos de que se lhes atascava a palha da cama, e de pata apertada pela anilha com que os perversos lhes controlavam o roteiro do voo” (CLÁUDIO, 2014, p. 121).

A intimidade estabelecida entre Salai e Sarasine se rompe após o discípulo flagrar a sua pretendente em meio a uma cena de sexo com as duas outras mulheres, Claudine e Alexandrine. Tal passagem é importante na leitura do viés homoerótico, justamente por caracterizar e demarcar a ocorrência das relações, das subjetividades e das performances de um homoerotismo feminino flagrante. Ainda que esse viés não seja muito trabalhado nas obras de Mário Cláudio, o trecho destaca a sua existência e o seu valor como contribuição para se pensar e discutir os conceitos discutidos anteriormente, não somente o homoerotismo, mas também a homossociabilidade, que, em contextos femininos, também estão inseridos num modelo patriarcal, machista e heteronormativo:

Salai desceu à beira-rio, calcorreou as margens por horas infinitas, e regressou aos aposentos de Amboise. E ao procurar Sarasine pelas voltas e reviravoltas dos corredores que desembocavam em corredores, de pavimentos de mosaico de xadrez negro e branco que em mosaicos de negro e branco xadrez se articulavam, suspendeu por instantes a marca, e pôs-se à escuta dos gemidos que se desprendiam de uma alcova onde jamais penetrara. Ergueu um reposteiro, ajustou a vista à penumbra, e ali estavam elas, Claudine e Sarasine e Alexandrine, cuspendo num delírio, e até que lhes escorresse pelo rego das mamas, o veneno que lhes golfava das bocas de víboras escorregadias, e enroscadas no cio sem redenção. (CLÁUDIO, 2014, p. 122).

Passada a decepção que lhe ocorrera anteriormente, Salai se dedica a cuidar do Homem que sempre o protegeu e que agora se tornara um ancião enfermo e que necessitava de cuidados especiais para as mais simples atividades. Novamente, os dois tem um ao outro como uma entidade uma para a sobrevivência, para além da constatação de que o discípulo se sentia no dever de zelar e oferecer a felicidade e o bem-estar aos momentos finais de vida daquele que sempre o fez tão bem. Independente da situação em que Leonardo se encontrava, não deixa o narrador de enfatizar o sentimento amoroso e o respeito construído entre eles, enquanto manifestações intransferíveis, posto que Salai jamais iria amar a outro mestre:

E achegando-lhe os lábios ao ouvido, a assumi-lo já como o defunto que resistia a enfrentar, o eterno discípulo murmurava incentivos e perdões, votos de emenda, e juras de fidelidade, coisas em que por inteiro desacreditava.

[...] No convívio a que revertera, e aparentemente liquidada a intriga tenebrosa, urdida pelas Três Graças, aproximara-se do mestre, movido pela coincidência que se estabelecera entre os dois, e que juntava o fisiológico descalabro do velho de agora à degradação anímica do rapaz de antigamente. O corpo do Homem surgia-lhe como um compêndio de moléstias, aberto ao arguto olhar, e ao dedo indicador, desse que em códices e códices averbara glórias e misérias do ser criado à imagem e semelhança de Deus. Imobilizara-se lhe a mão esquerda, a da pintura, e o discípulo de sempre obrigava-se a guiá-la para cima do peito enquanto o doente, semideitado no cadeirão em que recebia o sol da manhã, pareci cada vez mais suspenso entre vida e morte. [...] Por momentos desejava que o que o protegera desistisse de morrer, ou até que se atrasasse em tal desfecho em relação ao que adoptara. [...] E retomando entre as suas a mão do amo, acabo de voltar à sua inércia, o jovem de antanho beijava-a em silencia, fixava as pupilas nas pupilas do que ia abalar, e saía daquela câmara de cheiros opressos, perseguindo-se na mágoa, ou na consternação. (CLÁUDIO, 2014, p. 124-127-128).

Pressentindo a morte próxima, Salai resolve partir, “não como desistem os covardes que não podem amar, mas como escolhem os heróis que entregam o coração para além da caducidade dos dias” (CLÁUDIO, 2014, p. 130). Aquele que foi criado desde criança, educado e passou a maior parte da vida servindo e amando Leonardo, prefere ir embora com a sua imagem vívida e feliz, ao ter guardada em sua memória a dor da partida e o seu angustiante fenecimento. Talvez, o mesmo desejasse o mestre que sempre se empenhou para transbordar a vida de seu discípulo em alegrias, suportando as mais diversas traições e defeitos.

Ao amanhecer, Leonardo recebe as últimas visitas e, antes de deixar a vida, abdica Salai de todos os seus erros e crimes cometidos contra ele, em um possível delírio que prescindia a sua morte, proferindo, talvez, uma das mais belas declarações de amor que compõe a obra. Declamada a frente de todas as testemunhas que não

entendem ou fingem não possuir conhecimento de tais sentimentos, tais palavras são operadas como uma despedida que não ocorreu:

“Meu filho”, retomou o sábio, e prosseguiu, “voltaste para atravessar, guiado por mim, as águas deste rio, e não no corpo em que ainda ficas, uma vez acenado o eterno lenço da memória, erguidos do céu os olhos que não divisam o além, e enxugada a lágrima que por si mesmo secaria. [...] Nunca na verdade abandonaste esse que te foi casa e janela do mundo, messe e colheita, cama e sombra, olhar e livro da vida, cárcere e paisagem, festa e nudez. [...] Por ti sujei de tinta os dedos que minha Mãe beijou, fundi cavalos entre faúlhas que me queimaram as barbas, escavei a terra em busca de nascentes que não me mataram a sede, e separei os estames do lírio que se desfizeram em pólen. [...] E porque não haveria de te amar, se nunca me mentiste, se nunca me roubaste, se nunca comeste como um bárbaro, se nunca bebeste como um louco, se nunca avistaste um dos meus códigos sem que te apetecesse abri-lo, se nunca me envergonhaste diante dos meus amigos, se nunca abdicaste de me defender, quando com anéis e silêncios, com troças e indiferenças, me insultavam as tuas namoradas, e me impeliam para a tumba, e me escarravam as chagas?, se cometeste tais falhas, algumas delas, ou todas, sempre afinal vieste ter comigo, meu Amor, rastejando como o rafeiro de focinho lavado em pranto. [...] Meu Filho, meu Companheiro, meu Irmão, meu Eu, meu Tudo” (CLÁUDIO, 2014, p. 132-133).

Após o artista vir a óbito, todas as atenções são voltadas à leitura do testamento, momento em que todos anseiam afortunar-se da grande herança de Da Vinci. Como não possuía nenhum membro vivo de sua família, o texto derradeiro do mestre revela, na verdade, os seus filhos de coração: os discípulos. O fato de Salai ser o seu preferido, além do grande e verdadeiro amor de sua longa jornada, não interferiu na escritura de seus bens, elegendo Francesco Melzi como o seu principal beneficiário. A escolha reforça diretamente o seu anseio de que fossem continuados os seus trabalhos, sendo esse discípulo o único com talento e atributo necessários para isso. Ainda que o seu coração desejasse colocar o seu eterno “diabinho” como o grande afortunado de suas riquezas, ele sabia que todas as suas conquistas e feitos acabariam sendo em vão, pois Salai era possuidor de uma duvidosa e impulsiva personalidade e não iria conseguir gerenciar os bens adquiridos. Interessante observar, aqui, como Mário Cláudio apropriou-se de possíveis dados biográficos para efabular a escrita da obra *Retrato de Rapaz*, independente de tê-los reescrito sob a ótica transcendente homoerótica. Neste sentido, não deixa de ser instigante a maneira como o escritor português dialoga com as apostas também tecidas nesta perspectiva por Freud, pois, segundo o psicanalista austríaco:

É duvidoso que Leonardo tenha alguma vez enlaçado amorosamente uma mulher; tampouco se tem notícia de alguma íntima relação espiritual com uma amiga, como a de Michelangelo e Vittoria Colonna. Quando ainda

era aprendiz, vivendo na casa de seu mestre Verrochio, foi alvo de uma acusação de prática homossexual ilícita juntamente com outros jovens, denúncia que terminou com sua absolvição. Parece que atraiu essa suspeita por haver empregado um garoto de má reputação como modelo. Tornando-se mestre, rodeou-se de belos garotos e adolescentes, que tomou como discípulos. O último desses, Francesco Melzi, acompanhou-o à França, permaneceu com ele até sua morte e foi nomeado seu herdeiro (FREUD, 2013, p. 129).

Dessa forma, não deixa de ser notável a maneira como Mário Cláudio conseguiu transcender a imagem de Leonardo da Vinci dentro da ficção, trabalhando justamente com a questão em que a maioria dos estudiosos silencia ou simplesmente discute a partir de uma higienização disciplinadora e normativa, e tratando como um suposto “desvio momentâneo”: a sua (possível) homossexualidade. Ou seja, o projeto efabulador do escritor português não deixa de perfazer o caminho reverso que os demais escritores, geralmente, estão acostumados a realizar: do centro canônico à margem, transferindo, assim, um dos mais importantes e consagrados artistas do Renascimento às situações menos privilegiadas.

A obra *Retrato de rapaz* tornou-se, neste sentido, extremamente importante para se discutir, aqui, certos textos de teor homoerótico na literatura portuguesa contemporânea. Além disso, com a sua leitura, não será possível pensar historicamente como as “sexualidades periféricas” (FOUCAULT, 2014) sempre foram deixadas a um segundo plano, sofrendo desvalorizações e sendo inferiorizadas em comparação com a heterossexualidade, que sempre foi vista e tratada como a única sexualidade verdadeiramente existente e natural?

Sendo assim, neste sentido, a personagem Leonardo da Vinci construída e transcendida de seu lugar-comum no romance de Mário Cláudio não deixa de incitar uma reflexão sobre a formação dos cânones e da própria História. Supondo a homossexualidade do artista e a sua continuidade como modelo e referência das artes, não deixa o autor português de ampliar e tratar mais igualmente as diferentes subjetividades sexuais, sem as hierarquizar entre características diminutivas ou avaliativas dentro de uma valorização e de uma efetiva canonização. Assim posto, seriam, enfim, desconstruídos certos argumentos e ideologias existentes e estabelecidos em discursos hierarquizantes e excludentes.

Por fim, analisar a obra *Retrato de rapaz*, a partir do viés do homoerotismo, permite (re)pensar a imagem da personagem Leonardo da Vinci, também como um cânone, de maneira que transcenda positiva e construtivamente os moldes clássicos solidificados, contribuindo, assim, para uma maior visibilidade de textos literários com

ênfase sobre essa temática. A partir da transcendência discutida, permite-se pensar como essa nova imagem do artista pode contribuir para uma desmitificação de conceitos perpetuados, além de tornar perceptível a complexa subjetividade da história, sem esquecer como ela poderia ter sido, caso essa personagem pudesse estar e transitar livremente do e pelo outro lado da margem.

CAPÍTULO 5 – O POST-MODERNISMO NO ROMANCE PORTUGUÊS: UMA BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO

Partindo do contexto português, na virada da primeira para a segunda metade do século XX, a par da consolidação do Neorrealismo literário no país (RODRIGUES, 1981; TORRES, 1976), alguns escritores portugueses da década de 1950 sofreram uma forte influência das ideias dos existencialistas franceses, transmitindo tais ecos em suas produções, motivadas por um desejo de uma maior liberdade e autonomia de criação literária, desde termos linguísticos e estruturais, até uma temática mais abrangente que fosse capaz de dar suporte às mais diversas individualidades e questões existenciais presentes na época. Dentre os nomes mais destacados, podemos citar o caso emblemático de Vergílio Ferreira, além de outros que, mesmo não estando diretamente ligados aos dois eixos estéticos da ficção portuguesa na virada dos anos de 1950, trouxeram uma novidade em termos de articulação do tempo narrativo e da representação de novas realidades sociais, como foi o caso de Agustina Bessa Luís, com o seu paradigmático romance *A Sibila* (1954).

Vale sublinhar, aqui, o importante papel que teve esta escritora no cenário da literatura portuguesa do século XX, na medida em que, já em 1953, uma mulher de escritas únicas e inovadoras foi contemplada com o prêmio literário “Delfim Guimarães”, pela obra *A Sibila*, publicada no ano seguinte, consagrando-a, assim, como uma das mais importantes escritoras de sua época. De acordo com Carlos Reis,

Assim foi com *A Sibila* e assim tem sido, em cinquenta anos de uma vida literária que conta cerca de cinquenta títulos, publicados no desenvolvimento de um percurso trilhado com grande perseverança e coerência de processos. [...] Agustina supera, nessas e noutras de suas obras, as limitações do regionalismo folclorista, subverte e refigura com frequência o real representado, cria e aprofunda um imaginário próprio, mas não dissociado daquilo que a rodeia. E o que rodeia são crenças, mitos e valores não raro de inserção rural e de coloração pagã, costumes e mentalidades em mudança, que a romancista observa de modo extremamente arguto e não isento de ironia; a par disso, Agustina incorpora no seu universo literário figuras e eventos históricos que a imaginação reescreve e reinventa (REIS, 2006, p.242).

Ainda que as informações trazidas até o momento digam respeito sobre a década de 1950, a passagem anterior permite fazer uma possível introdução do que trataremos a seguir. Dentro da vasta publicação de Agustina, encontramos alguns textos

que dialogam e incorporam figuras e acontecimentos históricos, tal como ocorre no romance de Mário Cláudio. Independente de terem sido publicados dos anos de 1970 em diante, o importante é trazê-los à luz da discussão e, assim, mostrar como esse tipo de ficção foi incorporada e desenvolvida pelos mais diferentes romancistas. No caso específico dessa escritora, *Santo António* (1973), *Sebastião José* (1981), *Os Meninos de Oiro* (1983) e *A Monja de Lisboa* (1985) são alguns exemplos importantes de obras que dialogam com e possuem como base a História, seja através de figuras existentes ou de eventos testemunhados e sacralizados.

Na mesma linha criadora e pensante de Mário Cláudio, a escritora portuguesa apresenta nessas e em outras obras uma nova e possível releitura de alguns mitos de Portugal, como D. Sebastião e Inês de Castro, por exemplo, figuras transformadas em personagens ficcionais e que protagonizam romances que lançam um olhar crítico e refinado à História e à tradição portuguesa.

Mas, se Agustina Bessa-Luis destaca-se como uma das mais reconhecidas escritoras de trabalho ficcional em diálogo com o discurso histórico (SEIXO, 2001), quando se fala de ultrapassagem de consecução de estética romanesca, o nome de José Cardoso Pires surge como citação obrigatória, na medida em que se constitui o autor da obra que inaugura o *Post- modernismo* em Portugal (ARNAUT, 2002). Publicado em 1968, *O Delfim*, foi um romance que transgrediu e possibilitou repensar o gênero, pois, segundo Carlos Reis, ele “pode ser entendido como crucial ponto de passagem e decisivo elo de ligação entre a ficção portuguesa posterior ao Neo-Realismo e aquela que, já em tempo literário post-modernista e de fim de século, radicalmente se afasta desse legado” (REIS, 2006, p.249).

Como bem esclarecem e afirmam os mais diversos ensaístas, foram através das páginas desse romance que se incidiram as principais marcas estéticas e ideológicas do *Post- modernismo*, movimento que possibilitou fazer e entender a arte literária de uma forma diferente. Na perspectiva de Ana Paula Arnaut, as principais características são:

Da *nova literatura* sobressaem os seguintes aspectos: a mistura de gêneros e a decorrente fluidez genológica, num culto ostensivo e quase sempre subversivo; a insistente e crescente polifonia, em algumas situações a tocar as fronteiras do indecível, da fragmentação e da (aparente) perda de narratividade; os exercícios metaficcionais, já presentes em romances cómicos e satíricos do século XVIII, mas agora renovados em grau e qualidade e alargados da escrita da história à re-escrita da História. Sublinhe-se, a propósito do modo como se processa a recuperação do passado, a imposição da paródia como elemento de fundamental importância para a deslegitimação das grandes narrativas que, num entendimento que nos parece pertinente, estendemos a códigos genológicos

e periodológicos (ARNAUT, 2010, p.131).

Assim, dentre as principais linhas de força desta literatura *Post-modernista*, como são apontadas pela ensaísta, encontramos a categoria genológica das metaficções historiográficas. Agora renovado e tratado de uma nova forma, esse tipo de texto possibilita dialogar e reescrever a História a partir da recuperação do passado e de personagens históricas sacralizadas, como ocorre em diversos romances de Mário Cláudio e de Agustina Bessa Luís, como foi dito anteriormente.

Antes de aprofundar a respeito do escritor português e a importância de suas obras, cabe ressaltar a pertinente discussão realizada por Miguel Real (2012) sobre três possíveis dispositivos extraliterários presentes no romance português entre 1930 e 1974, sendo esse último o ano do lançamento de *Um verão assim*, primeiro romance de Mário Cláudio, em que o autor deixa visível a influência sofrida e acolhida. Dessa forma, com a citação a seguir, darei um salto periodológico para a década de 1970 para introduzir, aqui, o autor estudado. Na concepção de Miguel Real, a literatura portuguesa, antes do 25 de Abril de 1974, caracterizava-se por 3 aspectos norteadores:

1. *militância ideológica*: o romance português é possuído por um aparato de conflito, um estado de combate, que tanto lhe demarca um total empenhamento estético quanto a afirmação de uma batalha pela justeza dos vínculos políticos, ideológicos e filosóficos do romancista. [...] Assim, toda a indiferença ou neutralidade é considerada um pecado, a omissão uma falha e todo sacrifício a penitência necessária para a salvação estética do movimento literário a que o romancista se encontra vinculado;
2. *autenticidade*: a escrita é dominada pelo culto de ideais. [...] Como bezeros de ouro, estes ideais tanto motivam quanto cegam, implicando uma batalha pela fundamentação racional e histórica do romance: constituem-se como motores para a ação, ideais últimos por que o romancista militante escreve, dispondo-se à vida, tornando a escrita uma realidade vívida, ardente;
3. *fortaleza ideológica*: os romancistas constroem templos onde cultuam os seus deuses; [...] nomeiam consensualmente chefes de fila; [...] os romancistas e críticos literários organizam-se em grupos, fortalezas sectárias, inflamando as opiniões através de revistas e jornais, circunscrevendo territórios intelectuais (REAL, 2012, p.31-32).

A publicação da obra que introduziu Mário Cláudio na cena artística e literária em Portugal coincide com o importante marco da Revolução dos Cravos, ocorrida no dia 25 de Abril daquele mesmo ano (1974). Sendo assim, torna-se perceptível os motivos que levaram os escritores a incorporar os dispositivos extraliterários citados e contextualizados por Miguel Real, pois os anos antecessores foram marcados pelos terrores e pelas opressões impostas pelo regime salazarista, exigindo severas táticas para driblar a censura e, assim, publicar e tentar fazer circular as obras. Não foi

diferente com o autor de *Um verão assim*, já que a sua primeira publicação ocorreu concomitantemente com o fim da ditadura, sendo provável, então, que a sua escrita tenha ocorrido em outro momento, quando estavam presentes os mesmos dilemas e desafios dos demais artistas da “contracultura”.

Desde as suas primeiras obras até as mais recentes, como é o caso da “Trilogia dos Afetos”, Mário Cláudio se destaca por desenvolver textos extremamente peculiares e críticos, características que o consagraram como um dos mais importantes escritores contemporâneos de Portugal. Essas reflexões abordadas dirigem-se, quase sempre, à linguagem literária e à escrita, exigindo leitores assíduos que estejam preparados a lidar com uma trama composta, muitas vezes, de um possível experimentalismo estrutural e de uma escrita muitas vezes semelhante e comparada ao do Barroco¹¹.

Voltando ao já mencionado *Um verão assim*, é importante destacar que essa obra também faz parte de uma prática muito utilizada e valorizada pelo escritor, a composição das trilógias. Junto com *As máscaras de Sábado* (1976) e *Damascena* (1983), Mário Cláudio organiza o seu primeiro conjunto de textos ficcionais, denominado “Os Hiperbóreos”, exercício de composição que perdura até o atual momento.

Como o seu reconhecimento veio à tona na década de 1980, é muito comum encontrar ensaios que discutem e detalham sobre as suas composições a partir desta data, tal como fez Carlos Reis, que explora a pluralidade conteudista encontrada em seus textos, além dos processos metaficcionais que passaram a ser frequentemente utilizados:

De diversidade pode falar-se a propósito da obra de Mário Cláudio, um escritor que em meados dos anos 80 derivou de uma iniciação literária predominantemente lírica para uma escrita narrativa em muitos aspectos inovadora. Nela convivem a biografia ficcionada, a inscrição metaficcional do processo de escrita na ficção (Arnaut, 2002^a), a tematização da criação artística, a ilustração de cenários históricos e culturais sugestivos, o reaproveitamento literário de casos policíacos, etc.; para tudo isto contribui a vocação ensaística e de pesquisador que em Mário Cláudio observamos, a par do fascínio por personalidades artísticas e literárias em quem, conjugando a biografia e ficção (Machado, 1988; Cerdeira, 2000: 115-124 e 124-136), o escritor surpreende a dimensão de verdadeiras personagens romanescas (Amadeo de Souza-Cardoso, Guilhermina Suggia, Camilo Castelo Branco, Eça de Queirós e sobretudo António Nobre), com especial significado quando nessas personalidades se evidencia um certo impulso romântico. (REIS, 2006, p.300).

¹¹ Vale sublinhar, aqui, a leitura da ensaísta brasileira Dalva Calvão (2008) sobre a obra de Mário Cláudio, em que aponta aspectos de uma escrita neobarroca.

Entre as múltiplas publicações dessa mesma linha criadora, a década de 1990 é marcada pela consagração do importante e, talvez, o mais famoso conjunto ficcional de Mário Cláudio, a “Trilogia da Mão”. Compostas pelos romances *Amadeo* (1984), *Guilhermina* (1986) e *Rosa* (1988), em 1993, são lançados, posteriormente, em um único volume, após o primeiro título ser galardoado com o Grande Prémio da Novela e do Romance da APE (Associação Portuguesa de Escritores), em 1985.

Já que a discussão diz respeito às obras de Mário Cláudio em que “parece evidente um certo fascínio pela História, por figuras que dela se destacam ou por factos de um real que a ficção redescobre e à sua maneira reinventa” (REIS, 2006, p.300), não posso deixar de mencionar a “Trilogia dos Afetos” a que pertence o romance aqui tratado, *Retrato de rapaz* (2014), além dos outros dois títulos que compõem esse célebre conjunto: *Boa noite, senhor Soares* (2008) e *O fotógrafo e a rapariga* (2015).

Efetuada a observação sobre essas estratégias efabulatórias de Mário Cláudio em revisitar o passado histórico e, a partir disso, reescrevê-lo sob uma nova ótica ficcional, fica impossível não associar as suas obras ao movimento do *Post-modernismo*, na medida em que seus aspectos formais e temáticos desenvolvem uma aproximação e uma ressonância aos pressupostos defendidos por ensaístas como Carlos Reis e Ana Paula Arnaut.

Feita, portanto, essa aproximação do romance *Retrato de rapaz* com a metaficção historiográfica, fica imprescindível discutir sobre essa categoria genológica para mostrar os seus principais traços e os seus novos recursos de representar a realidade. Além disso, ainda em torno desse tipo de texto, será possível refletir sobre a História oficial e repensar os fatos concebidos como “reais” e “verídicos”, partindo da possibilidade de também serem ficções criadas a partir de subjetividades e impressões pessoais de quem as inventou.

CAPÍTULO 6 – METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA: UMA NOVA LEITURA DO PASSADO

De acordo com as discussões realizadas pela principal estudiosa sobre o conceito de metaficção historiográfica, Linda Hutcheon (1991), ficam evidentes os motivos que levam os leitores a associar os textos pertencentes a essa categoria com as biografias e os romances históricos. Isto se deve às suas principais características, tais como as apropriações de personagens/figuras históricas e de acontecimentos/dados possivelmente verídicos que são fixados e trabalhados nos mais diversos textos, seja sobre a História ou sobre o detalhamento da vida de alguma personalidade, por exemplo. Justamente por apropriaram-se desses dados para a criação de uma ficção, ou melhor, de uma nova e possível leitura do passado, as metaficções historiográficas diferenciam-se dos romances históricos, pois tecem uma crítica à história oficial ao invés de tentar relatar sob o viés de um discurso dominante.

Como a literatura possibilitou conhecer uma versão alternativa de determinadas passagens históricas, com ela também podemos redescobrir novos caminhos que foram ocultos ou apagados na historiografia oficial, tal como ocorre com a higienização imposta sobre alguns grupos “minoritários” por uma maioria conservadora e patriarcal. Além disso, como as metaficções permitiram dar visibilidade e espaço para os marginalizados, não seria completamente plausível “desconfiar” dos conhecimentos históricos que foram ensinados e culturalmente consolidados? Pois bem, se determinadas passagens históricas ou biográficas sofreram algum tipo de ocultamento, como o de uma subjetividade ou orientação sexual que desvie de uma lógica heteronormativa, por exemplo – possivelmente como a de Leonardo da Vinci –, esse acontecimento não poderia vir representado numa obra ficcional? Pois se ele foi construído e moldado em cima de inverdades ou invenções, assim como as metaficções, a credibilidade atribuída não deveria ser igual para um ou outro tipo de texto?

Assim como foi debatido por Hutcheon (1991), a história e a literatura eram consideradas artes da mesma categoria genológica durante o século XIX, motivo que, talvez, reforça ainda mais a não distinção entre os romances históricos e as metaficções historiográficas. Para pontuar fielmente as características que permitem separar um

tipo de texto do outro, a ensaísta busca nos ensinamentos de Aristóteles os diferentes tipos de escritas produzidas por um historiador e por um poeta, tornando compreensível a forma como ambos partem do mesmo ponto - a história - mas se separam e distinguem-se durante o trajeto. Segundo ela,

No século XIX, pelo menos antes do advento da “história científica” de Ranke, a literatura e a história eram consideradas como ramos da mesma árvore do saber, uma árvore que buscava “interpretar a experiência, com o objetivo de orientar e elevar o homem” (Nye 1966, 123). Então veio a separação que resultou nas atuais disciplinas distintas, a literatura e os estudos históricos, apesar do romance realista e o historicismo de Ranke terem em comum muitas convicções semelhantes em relação à possibilidade de escrever factualmente sobre a realidade observável (H. White 1976, 25). [...] Portanto, a história da discussão sobre a relação entre a arte e a historiografia é relevante para qualquer poética do pós-modernismo, pois a separação é tradicional. Para Aristóteles (1982, 1.451a-b), o historiador só poderia falar a respeito daquilo que aconteceu, a respeito dos pormenores do passado; por outro lado, o poeta falaria sobre o que poderia acontecer, e assim poderia lidar mais com os elementos universais. Livre da sucessão linear da escrita da história, a trama do poeta poderia ter diferentes unidades. Isso não significa dizer que os acontecimentos e os personagens históricos não poderiam aparecer na tragédia: “nada impede que algumas das coisas que realmente aconteceram pertençam ao tipo das que poderiam ou teriam probabilidade de acontecer” (1.451b). Considerava-se que a escrita da história não tinha nenhuma dessas limitações convencionais de probabilidade ou possibilidade. No entanto, desde então muitos historiadores utilizaram as técnicas da representação ficcional para criar versões imaginárias de seus mundos históricos e reais (HUTCHEON, 1991, p.141- 142).

Dessa forma, a grande diferença reside na percepção de que o romance histórico intenciona detalhar e descrever de uma forma mais próxima dos relatos históricos aquilo que muito provavelmente realmente aconteceu no passado, tendo de ficar, por vezes, preso na história e no realismo dos fatos. Isto sem falar na tonalidade dos vencedores que quase sempre aparecem ao longo de suas tramas. Enquanto que, na metaficção, é permitido utilizar a ficção para escrever uma nova leitura desse passado, ou seja, uma versão alternativa desses mesmos acontecimentos, ainda que sejam utilizados personagens e dados verídicos como pano de fundo, num processo muito parecido com o que Mário Cláudio utiliza para construir a efabulação de suas tramas romanescas.

Um questionamento muito importante realizado pela ensaísta diz respeito à exclusão de certos elementos e acontecimentos. Ora, se um contador de histórias decide silenciar e eliminar certas passagens ou personagens, não seria completamente possível um historiador fazer o mesmo? Ainda que, no texto de Hutcheon, essa questão esteja direcionada às mulheres, ou seja, uma das classes oprimidas e esquecidas pelo discurso

histórico oficial (PERROT, 2001), não podemos questionar, neste mesmo viés de interrogação, sobre a higienização imposta sobre as sexualidades que se desvinculavam de uma lógica heteronormativa? Pois bem, utilizando os textos de cunho histórico e/ou biográfico, assim como os romances desta natureza, não seria possível, também, interrogar a ausência e o apagamento dos homossexuais da História em geral? Tal indagação contrasta ainda mais os intuitos transcendentais que o autor de *Retrato de Rapaz* teve ao reconstruir a imagem de Leonardo da Vinci, dando a conhecer, ainda que no universo da ficção, um novo e possível lado do artista renascentista. Dessa forma, como bem ensina Linda Hutcheon, “a metaficção historiográfica procura desmarginalizar o literário por meio do confronto com o histórico” (HUTCHEON, 1991, p.145).

Como as “minorias” foram silenciadas e excluídas dos textos historiográficos mais ortodoxos e tradicionais, não foi a metaficção historiográfica aquele gênero textual que possibilitou dar visibilidade e trazer à tona essas figuras segregadas, deixando de lado as personagens “tipo”, ou seja, aquelas que são recorrentes e taxadas como “normais” e “maioria” – homens cisgêneros, heterossexuais, brancos, cristãos e de classe média? Seguindo a perspectiva da ensaísta canadense:

Fica claro que os protagonistas da metaficção historiográfica podem ser tudo, menos tipos propriamente ditos: são os ex-cêntricos, os marginalizados, as figuras periféricas da história ficcional. [...] A metaficção historiográfica adota uma ideologia pós-moderna de pluralidade e reconhecimento da diferença: o “tipo” tem poucas funções, exceto como algo a ser atacado com ironia (HUTCHEON, 1991, p. 151).

Justamente por colocar em evidência essas figuras ex-cêntricas, a metaficção historiográfica evidencia que não existe uma única verdade consolidada, mas verdades, no plural, sugerindo que a ficção não deve ser discutida a partir dos termos “verdade” e “falsidade”. Isso se dá pelo fato dessa categoria genológica estabelecer críticas à história oficial exatamente por esta ser considerada, em muitas instâncias, a única versão autêntica. Tal ideia deve ser cada vez mais debatida e analisada, pois, se um determinado acontecimento pode ser descrito e contado de múltiplas maneiras, podemos concluir, então, que existem também inúmeras versões sobre isso, sendo todas elas verdades.

Gustavo Bernardo (2010) também reflete sobre o surgimento da metaficção e quais foram as demandas necessárias para que esse tipo de texto começasse a ser desenvolvido e disperso pelo mundo afora, além de seu verdadeiro objetivo – superar a

tradição realista. Como bem aponta o ensaísta brasileiro:

A metaficção existe desde que a ficção veio ao mundo; podemos encontra-la nos primeiros mitos, que tematizam sempre o nascimento do próprio mito, e nas primeiras tragédias gregas, com seus coros e corifeus. O termo “metaficção”, no entanto, é bem mais recente. William Gass o cunhou como “metafiction” para designar os novos romances americanos do século XX. Tais romances subvertem os elementos narrativos canônicos para estabelecer um jogo intelectual com a memória literária, ou seja, para estabelecer um diálogo entre ficções (BERNARDO, 2010, p. 39).

Nesse caso, como o termo metaficção está vinculado a uma ficção que dialoga com outra e sobre si própria, estamos sendo direcionados às discussões realizadas por Linda Hutcheon (1991), pelo fato de que, se aceitarmos que a realidade, tal como a conhecemos, não deixa de ser também um campo de ficções, é preciso compreender que sua formulação se dá sobre incertezas ou, no mínimo, realidades escorregadias. Se nessa categoria genológica estão presentes as críticas à história oficial, temos, então, uma ficção - o texto em questão - dialogando com outro discurso, a história, sob o viés de uma crítica pontual. Ou seja, estamos lidando com um texto que dialoga com outro, revelando os mecanismos e os instrumentos arquiteturais de sua composição, daí o seu caráter metaficcional.

Para intensificar a discussão e frisar ainda mais os atributos que formam as metaficções, vale destacar uma importante passagem dos estudos realizados por Gustavo Bernardo, pois, segundo ele,

A variante contemporânea do romance histórico, a chamada “metaficção historiográfica”, critica ou mesmo falsifica a narrativa histórica tradicional, revisitando com ironia as convenções da memória cultural e desconfiando das grandes narrativas, em particular da narrativa maiúscula da História.

[...] A metaficção desconfia da realidade, logo desconfia do realismo. A metaficção desconfia do autor, logo também desconfia do leitor. A metaficção desconfia de si mesmo, logo desconfia de qualquer presunção de identidade. Sua característica principal é a autoconsciência, mas uma autoconsciência irônica e, de certo modo, trágica. (BERNARDO, 2010, p.48-52).

Estabelecidas as principais características e informações desse tipo de texto que começou a ser desenvolvido e discutido com o advento do chamado *Post-modernismo*, como bem sugere Linda Hutcheon (1991), fica evidente que o romance aqui analisado, *Retrato de rapaz*, permite ser lido pelo viés da metaficção historiográfica, devido à recuperação de personagens e acontecimentos supostamente verídicos, permitindo, assim, fazer um intenso diálogo com a História. A partir das efabulações do escritor

português, a obra consegue estabelecer uma revisão detalhada sobre a imagem oficial de Leonardo da Vinci, além de proporcionar aos seus leitores uma releitura completamente alternativa do passado, deixando entre linhas uma grande crítica à sociedade e à história, que tentou higienizar e ocultar todas as incidências desviantes da imagem do artista devido à sua possível “sexualidade periférica” (FOUCAULT, 2014, p.56), subjetividade que o colocaria à margem junto das demais figuras excêntricas.

CAPÍTULO 7 – ASPECTOS METAFICCIONAIS EM *RETRATO DE RAPAZ*

A partir dos tópicos levantados e discutidos anteriormente, proponho, aqui, uma leitura do aclamado romance *Retrato de Rapaz* a partir da categorização genológica da metaficção historiográfica, na medida em que o viés biográfico da personagem Leonardo da Vinci constitui um dos instrumentos flagrantes na arquitetura textual. Os dados, as referências onomásticas e os acontecimentos recuperados por Mário Cláudio para a escrita desse texto são visíveis e múltiplos, além de serem preciosamente descritos em todo o seu percurso. É sedutora a forma como o escritor português conseguiu recriar essas informações, mostrando aos seus leitores, os detalhes de uma nova e plausível versão.

A partir da análise a seguir, as discussões sobre essa categoria genológica tornar-se-ão mais compreensíveis, devido ao grande número de aspectos metaficcionais encontrados nas entrelinhas do texto, permitindo, assim, exemplificar como essas revisitações ocorreram. Utilizando duas importantes e conhecidas biografias do artista renascentista, *Leonardo: o primeiro cientista*, de Michael White (2002), e *O fantasma de Da Vinci: a história desconhecida do desenho mais famoso do mundo*, de Toby Lester (2014), será possível vislumbrar algumas das recuperações realizadas por Mário Cláudio para a escrita ficcional dessa narrativa, cuja consecução ilustra e transcende a vida de uma das principais referências das artes: Leonardo di Ser Piero da Vinci.

O romance inicia com a chegada de Gian Giacomo Caprotti da Oreno (Salai) aos dez anos de idade, no ateliê de Leonardo da Vinci, obrigado, pelo pai, a trabalhar para se sustentar e sobreviver: “Vais para não voltar, trata-me de mereceres o sustento próprio porque já enchi de mais a barriga, mas se não quiseres trabalhar, meu bardino, isso é contigo, não trabalhas, e morres à fome” (CLÁUDIO, 2014, p.13). Tal cena já direciona o leitor a uma revisitação histórica, justamente por trazer à tona a figura desse garoto que foi muito importante na vida do artista, segundo os mais diversos textos biográficos. Como bem pontua o escritor Michael White:

No momento mesmo em que parece ter sido aceito pela corte milanesa e conseguido reconhecimento além dos muros da cidade, Leonardo começou a assumir maiores responsabilidades, empregando auxiliares na oficina e treinando pequenos grupos de alunos. E, no verão de 1490, começou o que foi provavelmente o relacionamento mais duradouro e íntimo de sua vida inteira, quando tomou sob sua proteção um menino de dez anos chamado Giacomo, a quem o mestre logo apelidou de “Salai”, significando

“demônio”.

Leonardo assinala a chegada do menino na sua vida com este comentário nos seus cadernos: “Giacomo veio morar comigo na festa de Santa Maria Madalena do ano de 1490. Ele tem dez anos de idade”. [...] Consta que certo dia Leonardo encontrou Salai por acaso num mercado. Segundo outras fontes, ele o viu pela primeira vez quando o menino desenhava cabras num campo. Seja como for, ficou imediatamente apaixonado pela beleza de Salai. O pai deste era camponês, ou *contadino*, chamado Giovan Pietro Caprotti de Oreno, que provavelmente vendeu seu filho para servir a Leonardo como criado-modelo, onde ele certamente levaria uma vida melhor do que qualquer coisa que sua família poderia oferecer (WHITE, 2002, p.143-144).

Independentemente do romance não datar a chegada de Giacomo, esse acontecimento não deixa de recuperar informações contidas nas fontes biográficas do artista, que tentam relatar fielmente a história oficial. No texto marioclaudiano, no entanto, essa informação é recontada de forma minuciosa e muito precisa, detalhando a idade do garoto e as características e comportamentos que levaram o artista a atribuir o apelido de Salai ao jovem, ficando perceptível uma releitura possível da chegada desse marcante discípulo. Vale frisar, neste sentido, que também os textos biográficos sobre Da Vinci pontuam os roubos cometidos pelo aprendiz, atitudes, aliás, que também comparecem nas biografias do artista italiano, evocando as suas próprias memórias escritas, tal como pode ser percebido no excerto abaixo:

Leonardo descreve Salai furtando uma pena de um de seus auxiliares (provavelmente d'Oggione). Continuou, furtando uma bolsa durante os preparativos de um torneio, surruiu o couro reservado para um par de botinas e vendeu-o para comprar doces, e se comportava tão mal à mesa que envergonhava Leonardo diante de convidados importantes. À margem de suas notas Leonardo rabisca comentários do tipo: “Ladrão, mentiroso, obstinado, ganancioso” (WHITE, 2002, p.145).

Da mesma forma que esses roubos não fugiram dos relatos dos historiadores e dos biógrafos, seria completamente questionável a sua ausência na composição de Mário Cláudio. Interessante observar a maneira verossímil como o escritor relata esses dados, a ponto de quase parecer uma reprodução das anotações dos cadernos do autor, como foi mencionado na passagem anterior. No romance, no entanto, ao descobrir os furtos, Leonardo descreve Salai da seguinte forma: “Ladrão e mentiroso, obstinado e cheio de ganância” (CLÁUDIO, 2014, p.20). Assim posto, percebe-se que não apenas as biografias canônicas sobre o artista renascentista foram revisitadas, mas também os textos escritos pelo próprio artista. O interessante é observar a forma como o escritor português permitiu que conhecêssemos uma descrição desses furtos, pois o que

encontramos nos discursos oficiais são apenas menções aos atos, não a forma como foram gesticulados. Sendo assim, logo no início da obra, o leitor já se depara com as revisitações e as novas releituras propostas, que perdurarão durante todo o trajeto da narrativa.

Como essa análise segue o mesmo percurso realizado sobre os aspectos homoeróticos textuais, vale sublinhar que, novamente, optei por observar a obra de forma linear e sequencial. Desse modo, como dispositivo orientador, destaco que, na atual etapa de leitura, ainda nos encontramos na primeira parte do capítulo I (A Lição). Sendo assim, saliento mais duas recuperações históricas incorporadas e desenvolvidas.

Logo na primeira parte do capítulo I, Leonardo já iniciava os seus ensinamentos e o papel de tutor de Salai, dando-lhe explicações sobre Biologia e ensinando as características dos animais, os seus nomes, e tudo o que envolve os seres vivos. Esse amplo conhecimento do artista não foi inventado por Mário Cláudio, já que o artista italiano era também um cientista confesso, sendo aliás um dos principais estudiosos do seu tempo sobre essa temática. Isso também pode ser encontrado nos textos biográficos selecionados, que detalham bem esse interesse de Leonardo pela anatomia animal, tal como disserta Toby Lester, por exemplo:

O estudo da anatomia animal não era estranho a Leonardo da Vinci quando ele começou a trabalhar em seu sapo. Já havia algum tempo ele vinha estudando a estrutura de qualquer animal que lhe caísse nas mãos. Morcegos, ursos, pássaros, cães, lebres, cavalos, macacos, porcos, bois e até mesmo os leões: existem em seus cadernos fortes evidências de que, no final dos anos de 1480, ele dissecou todos eles.

[...] Corpos animais eram máquinas vivas, maravilhas de engenharia biológica, e Leonardo da Vinci queria aprender como os havia construído o elegante arquiteto do mundo, que ele tendia a definir simplesmente como Natureza, mais que como um Deus barbudo segurando o compasso (LESTER, 2014, p.174-175).

Fica evidente, portanto, que os ensinamentos passados para Salai vieram das descobertas e dos estudos desenvolvidos anteriormente. Logo, a forma como Mário Cláudio tece a inteligência do sábio renascentista é construída na medida em que reelabora algumas informações das escrituras biográficas, tal como se pode observar em uma das descrições do narrador de *Retrato de Rapaz*, “O patrão reaproximou-se, e à maneira do torcionário que não desiste da sua vítima intimou-o com maus modos: ‘E agora vais abrir-me como deve ser esses olhos, e aprender o nome dos bichos da Terra’” (CLÁUDIO, 2014, p.18).

Outro importante aspecto é a menção do texto histórico *De Re Militari*, de

Roberto Valturio, atitude que vai ao encontro daquela discussão sobre a intertextualidade - “A conhecida intertextualidade – através da paródia, do pastiche, do eco, da alusão, da citação direta ou do paralelismo estrutural – integra os processos metaficcionalis” (BERNARDO, 2010, p.42-43) -, com outras obras literárias, artísticas e históricas, muito presente nas obras do escritor português. Esse texto, que surge durante a narrativa, trata sobre a ciência da guerra, apresentando métodos e práticas de usos, posto que se tornou um guia militar durante a Idade Média. É importante destacar a aparição dessa rara obra, justamente para demonstrar os saberes que Leonardo da Vinci possuía, não somente na vida real, mas também dentro da sua trajetória efabulada na ficção. O fato de o narrador fazer menção a ela frisa uma das principais propostas de Mário Cláudio ao tecer as linhas ficcionais: demarcar a genialidade do artista renascentista sob a sua perspectiva de escritor, ou seja, recontar a biografia sobre os vieses que mais lhe apeteçam e que atribuem uma maior verossimilhança ao contribuir com a comprovação de sua intelectualidade artística e científica.

A segunda parte do mesmo capítulo gira em torno de uma importante família: os Sforzas, responsável pela encomenda de uma gigantesca escultura de cavalo em bronze para ser colocada no centro de uma Praça de Milão, além de uma grande festa de casamento da família, cujo artista foi solicitado para organizar. A recuperação dos Sforzas é de extrema importância para se compreender o contexto histórico-social da época, pois um dos seus membros era exatamente o ditador Ludovico, que exercia o poder sobre toda a população da cidade. Como explica Michael White,

Era uma cidade-estado imensamente rica, governada pelos ditatoriais Sforza, que reinavam em Milão desde 1450, quando sucederam a família Visconti.

Os dominantes Sforza não eram absolutamente charlatões ou burgueses deslumbrados pelas artes, mas Florença atraía os grandes mestres pintores da época, criando uma elite.

[...] Assim como os Medici eram sinônimo da Florença do século XV, o caráter de Milão naquela época foi moldado e formado pela arrogante presença de seu governante, Ludovico Sforza (WHITE, 2002, p.115-116).

Ora, este episódio da construção do cavalo de bronze, encomendada por Ludovico Sforza, é bastante significativo para caracterizar o romance *Retrato de Rapaz* como uma metaficção historiográfica, na medida em que essa obra se constitui uma das mais conhecidas e presentes nos textos biográficos. Comparo a passagem de sua construção (“A cabeça em argila do gigantesco cavalo, a ser montado por Francesco Sforza, e que Ludovico, seu filho, encomendara ao artista, a fim de ser erigido em

bronze numa praça de Milão”; CLÁUDIO, 2014, p.26), com uma citação de White, para mostrar a não conclusão desse acontecimento histórico, tal como foi reconstruído e desenvolvido por Mário Cláudio:

Embora os materiais para o cavalo de bronze tivessem sido adquiridos e Leonardo tivesse passado o inverno de 1493 e a primavera de 1494 preparando a fundição da grande estátua de metal, a gloriosa conclusão de seu esforço nunca viria a se concretizar. [...] Quando chegou a hora de entregar o bronze, Leonardo simplesmente comentou: “Sobre o cavalo não direi nada, pois sei que tempos são esses” (WHITE, 2002, p.152).

A releitura, aqui, proposta por Mário Cláudio, é justamente atribuir à descrição da construção dessa famosa – e polêmica – escultura davinciana o fato de que ela nunca fora dele. O cavalo encomendado pelos Sforzas foi concretizado 500 anos após a sua encomenda ao artista renascentista, ou seja, Leonardo nunca chegou a finalizar esse projeto, tendo sido inaugurada em Milão em meados dos anos 2000, como uma homenagem ao Renascimento italiano. Justamente pelo fato de *Retrato de Rapaz* nos proporcionar conhecer um pouco sobre como teria sido e tudo o que poderia ter ocorrido com essa produção artística, é que podemos alegar que esse texto se trata de uma nova leitura do passado, tendo como parâmetro os anseios e as curiosidades do presente, já que, com a leitura desse romance, podemos imaginar ou cogitar edificar esses eventos não documentados e ocorridos que, geralmente, nos desperta tanto interesse, pois, assim como discute o ensaísta Gustavo Bernardo, “um texto ficcional parte da realidade existente e consensualmente aceita, sim, mas para negá-la e criar uma outra realidade” (BERNARDO, 2010, p.140). Sendo assim, o que Mário Cláudio propõe é a criação de uma outra realidade que utiliza os escombros da história como a sua base.

Um pouco mais adiante, acontece o casamento entre o duque Gian Galeazzo, sobrinho de Ludovico, e Isabella d’Aragón, filha do rei de Nápoles, figuras reais e históricas que também foram inseridas na narrativa. Durante essa grande festa, ocorre uma peça em que as personagens encenam os sete planetas, sendo designada a Salai, pelo coreógrafo, a interpretação de Urano:

Apareceria ele assim, envergando uma clâmide roxa que punha a nu meio tórax, e de cabelos vermelhos, simbolizando o sangue que o deus derramara, quando Cronos, seu rebento, lhe talhara os testículos com uma foice. E como metáfora de tais órgãos, exibiria ele um extenso colar de duas voltas, constituindo por fiadas de bolas de malaquite. (CLÁUDIO, 2014, p.28).

Vale lembrar que essa grande festa é marcada historicamente como um grande acontecimento nas biografias de Leonardo da Vinci, sendo sempre descrita e detalhada pelos historiadores como a grande Festa do Paraíso, realizada no Castello Sforzesco por Ludovico, no dia 13 de janeiro de 1490. Entretanto, o que Mário Cláudio faz é recuperar esse acontecimento e reconta-lo com a inserção de Salai, um pouco diferente do que de fato aconteceu, na medida em que, na efabulação, Leonardo foi o responsável por ajudar a protagonizar o espetáculo. Isto é, o narrador viabiliza que comecemos a refletir sobre a aproximação entre mestre-discípulo estabelecida a partir dos desejos despertados pelo pequeno ao se fantasiar e se exhibir aos convidados. Fora isso, assim como no romance,

A festa de Ludovico seria um grande acontecimento, e Leonardo foi destacado para imaginar um clímax para a noite, um espetáculo teatral com motivos alegóricos, a ser denominado *O desfile dos planetas*, que exigia talento artístico, inventiva capacidade de engenheiro e domínio de cena, qualidades essas encontradas em Leonardo.

[...] O dia e a hora do evento foram meticulosamente planejados pelo astrólogo da corte, Ambrogio da Varese, e a festa envolveu centenas de projetistas, pintores, atores e operários. Começou com danças e uma procissão de máscaras, e à meia-noite Ludovico, vestido à oriental, tomou o palco principal, a música parou, e a um gesto seu uma cortina levantou-se com o presente de Leonardo, *O desfile dos planetas*, um gigantesco modelo dos planetas em suas respectivas posições, cada um se deslocando no seu curso com os signos do zodíaco iluminados por tochas colocadas atrás de vidros coloridos (WHITE, 2002, p.136).

Além dessas recuperações históricas, podemos destacar as menções à figura de Marco d'Oggiono, um dos principais e conhecidos discípulos de Leonardo da Vinci. No texto de Mario Claudio, o narrador assim o apresenta: “[...] constituindo uma boa dúzia de discípulos aplicados, destacava-se entre eles um tal Marco d'Oggiono, moço de poucas falas, e que o artista protegia com desvelo superior ao que dedicava aos restantes, isto por o entender favorecido por um talento invulgar” (CLÁUDIO, 2014, p.24). Ou seja, além da obra *Madona*, do artista renascentista, não seria esta inserção uma outra ligação intertextual com as artes plásticas dos tempos da Renascença, importante característica do projeto efabulador do escritor português?

Logo no início da terceira parte do capítulo I (A Lição), a personagem de Giacomo Andrea convida Leonardo e Salai para um importante jantar. Dado nada gratuito na narrativa marioclaudiana, pois é exatamente essa figura que ajuda a introduzir a temática do homoerotismo na obra, já que ele se mostra completamente interessado pelo discípulo, além de tentar realizar práticas sexuais com o garoto, como discuti anteriormente. Entretanto, o interessante, agora, é mostrar que Andrea não é

apenas uma criação de Mário Cláudio, mas uma figura retirada da história oficial e presente nos mais diversos textos biográficos sobre o artista italiano, onde se discute a relação próxima entre os dois aristocratas, além da realização desse banquete. Como relata Toby Lester:

Pouco antes de 22 de julho estava de volta (Leonardo) a Milão porque na noite desse dia, de acordo com suas anotações, jantou na cidade com outro arquiteto e engenheiro militar que pode tê-lo incentivado a desenhar o *Homem Vitruviano*: o misterioso Giacomo Andrea da Ferrara.

O pouco que sabemos de Giacomo Andrea nos chegou de uma observação feita pelo matemático Luca Pacioli. [...] Pacioli dá lugar de destaque a Leonardo da Vinci, descreve-o nos termos mais brilhantes e, em seguida, aponta Giacomo Andrea como um dos amigos mais íntimos de Da Vinci. (LESTER, 2014, p.213).

É completamente instigante a forma como Mário Cláudio recuperou essa personalidade histórica, inseriu-a dentro da narrativa e conseguiu transcendê-la sobre o viés do homoerotismo, a fim de revelar, aos seus leitores, uma nova figura até então desconhecida, mas que pode ter existido e sofrido também um apagamento higienista. Assim posto, é apresentado, aqui, um ser confessadamente homossexual e que não esconde os seus desejos e sentimentos. Essa discussão permite ser direcionada aos estudos de Gustavo Bernardo, uma vez que ele afirma que “a ficção não tem obrigação de dizer a verdade, mas sim a de firmar (ou filmar) uma verdade” (BERNARDO, 2010, p.182), ou seja, o que está sendo apresentada é a indicação de uma outra realidade, essa que transcende características e subjetividades e que coloca, em destaque, alguns dos subalternos que foram silenciados.

Outra importante revisitação realizada pelo escritor português ocorre durante uma manhã de Verão, quando Da Vinci regressava à sua oficina e se depara com a figura de uma mulher, na qual “o mestre acabaria por adivinhar Catarina, sua mãe” (CLÁUDIO, 2014, p.32), encontro, aliás, que ocorre após ambos passarem muitos anos sem qualquer tipo de contato. Assim como nos relatos históricos, Catarina vive os seus últimos anos de vida ao lado de Leonardo, porém a proposta criadora de Mário Cláudio investe numa descrição detalhada desse período que passaram juntos. Ora, tal inserção contribui como uma das cenas efabuladas pelo autor português, na medida em que postula uma narração ausente das biografias. Nestas, encontramos apenas datas e simples marcações, tal como ocorre no texto de Michael White:

A maior parte dos historiadores acredita que ele (Da Vinci) perdeu

completamente contato com sua mãe quando se mudou para Florença e foi viver com o pai. [...] Qualquer que tenha sido o relacionamento dos dois durante a juventude de Leonardo, há motivos para supor que Caterina fez uma rápida aparição na vida dele pouco antes de morrer.

Em julho de 1493, quando Leonardo preparava o modelo em argila do cavalo, uma mulher de nome Caterina chegou a sua oficina e permaneceu com ele por cerca de dois anos, antes de morrer, por volta de 1485 ou 1486. Sabemos disso porque, inusitadamente para Leonardo, ele fez referências pessoais detalhadas de sua aparição em seus cadernos: “Caterina chegou, 16 de julho de 1493”. Este comentário, em si mesmo, é incomum por causa da inclusão de uma data.

[...] Devemos nos recordar que Leonardo estava bastante bem de finanças nessa época e possuía uma casa e uma oficina confortáveis, de modo que talvez sua mãe tivesse ido a Milão na esperança de poder viver seus últimos dias com ele. (WHITE, 2002, p.153).

O que se depreende com o gesto criador da “Trilogia dos afetos” é novamente uma postura preocupada em recontar e detalhar aos seus leitores esses momentos que não foram descobertos pelos historiadores, devido à falta de materiais e documentos históricos, ou que simplesmente foram retirados e esquecidos pelos biógrafos tradicionais, ficando perceptível que esses exercícios criadores de Mário Cláudio “apontam para uma atitude de recusa diante do que se configura e se consagra como rígido, fechado, supostamente verdadeiro e acabado, tudo aquilo que uma certa tradição [...] considera certo e imutável” (CALVÃO, 2008, p.100). E o que se pode captar dessa nova versão é um acontecimento completamente instigante e de facetas familiares, colocando Salai novamente como íntimo e, além disso, como um ente de Leonardo e de sua mãe, já que Catarina começa a zelar e o ver como um neto nunca concebido.

Na quarta parte do primeiro capítulo, são reutilizadas e inseridas as figuras de Galezzo di San Severino e de Atalante di Manetto Migliorotti, personagens históricas que também tiveram acesso e proximidade com Leonardo da Vinci. Na trama de Mário Cláudio, a primeira, Galezzo, surge durante as festas da Corte, momento em que Salai se aproveita de sua imprudência para se apoderar de algumas liras que ele mantinha guardadas dentro do guarda-roupa. Já a outra, Atalante Migliorotti, é mencionada pelo narrador no momento em que Leonardo se encontra com a família de uma rapariga que engravidou de Salai durante uma de suas fugas.

Somente na última parte do Capítulo I, o leitor trava contato com outros aprendizes de Da Vinci, os denominados “Leonardeschi” pelos milaneses, que também existiram e realmente foram discípulos do artista. Os nomes que foram incorporados são: Ambrogio de Predis, Giovanni Antonio Boltraffio, Francesco Galli, Giovanni

Pietro Rizzoli (Gianpietrino), Tommasco Giovanni Massini, além do já mencionado Marco d'Oggiono, todos selecionados para trabalhar no ateliê com o mestre “por este reconhecer neles talento excepcional, ora simplesmente por lhe darem no goto em virtude da vezeza que arvoravam” (CLÁUDIO, 2014, p.46-47). Vale destacar que Zoroastro (o Tommasco), “oferecia os seus préstimos a uma clientela de insignes, afecta às operações alquímicas” (CLÁUDIO, 2014, p.47), que integrava, entre outros clientes, o bispo Dom Miguel da Silva, outra personagem que também existiu e foi reintegrada dentro do romance *Retrato de Rapaz*.

Durante a escrita que encerra esse capítulo, também são mencionadas as famílias Rucellai e Ridolfi¹², importantes nomes da aristocracia da época, sendo, talvez, alguns dos núcleos sociais mais ricos e importantes. Além disso, novamente aparecem referências textuais à mitologia grega, sendo citados Hermes (um dos deuses do Olímpio, filho de Zeus e de Maia), e Afrodite, a deusa do amor, da beleza e da sexualidade: “Contigo me purifico, e afastem-se as nuvens, caiam sobre minha cabeça as bênçãos de Hermes e Afrodite” (CLÁUDIO, 2014, p.49). Essas referências e citações são importantes para demonstrar a forma como Mário Cláudio incorporou figuras históricas e, nesse caso, culturais para a construção dessa nova trajetória ficcional e biográfica, que redimensiona certas passagens que supostamente ocorreram ou existiram. No caso das intertextualidades mitológicas, como aponta Monfardini: “é no campo da literatura que o mito vai encontrar abrigo, e é aí que terá continuidade, ainda que sofrendo algumas alterações” (MONFARDINI, 2005, p. 51). O exercício criador de Mário Cláudio retoma as influências mitológicas presentes no Renascimento - essas que surgem nas obras dos grandes artistas da época, como as de Da Vinci, por exemplo, em sua obra perdida *Leda e o Cisne* (1505-1507) – para proporcionar ao seu texto ainda mais verossimilhança e realidade imagética, numa tentativa de ambientá-lo entre os séculos XIV e XVI, momento em que ocorre a trama.

Para concluir esse capítulo, é necessário lembrar que, na narrativa marioclaudiana, Leonardo da Vinci e Salai já estabeleciam uma relação que extrapolava os limites heteronormativos e a convenção que deveria existir entre um mestre e um discípulo. Ainda que Michael White não afirme com exatidão as possíveis

¹² Os membros da família Rucellai eram ricos tintoreiros de tecidos. Entre eles, Giovanni Rucellai encomendou a construção de um palácio, qual foi realizado pelo arquiteto Bernardo Rossellino. Entre os membros da família Ridolfi, podemos destacar Roberto Ridolfi (18/11/1531 – 18/02/1612), um rico e importante banqueiro da época.

afetividades homoeróticas que existiam entre eles, o historiador deixa a entender que algo pode ter ocorrido sim, que sinalizasse um relacionamento amoroso entre os dois:

Qualquer que seja o motivo que levou Leonardo a trazer esse menino camponês para sua casa, Giacomo logo se tornou um apêndice permanente em sua vida e quase não saíria mais de seu lado nas três próximas décadas. De seus atos e do modo como Leonardo o tratava, Salai desempenhou o papel de filho, amigo, ajudante e, bem possivelmente, amante. (WHITE, 2002, p.147).

Ao abrir o Capítulo II (O Voo), é solicitada por Luís XII, ao artista, a pintura da *Virgem das Rochas*¹³. Essa enigmática figura que foi transferida da história para a ficção, também possuiu um papel importante na vida do artista renascentista. Assim como escreve White, “O rei Luís XII da França, com quem ele tinha contrato, e que havia mostrado uma admiração muito maior e mais sincera pelo seu trabalho do que os florentinos jamais o fizeram” (WHITE, 2002, p.232), fica evidente a relevância que o rei dava a Leonardo. Outro dado importante dessa revisitação proposta por Mário Cláudio é que a obra contratada seria dada “para um favorito seu, Florimond Robertet” (CLÁUDIO, 2014, p.55), outra personagem histórica existente e que foi Secretário de Estado de Francisco II e Carlos IX da França. Novamente o escritor português demonstra uma preocupação em trazer ao texto uma fidelidade com os discursos sacralizados, sobretudo aqueles que apontam as relações estabelecidas entre os grandes nomes com o artista renascentista. Ao utilizar da ficção para recontar esses encontros e essas passagens em que os importantes nomes estiveram lado a lado, é permitido desviar de toda aquela tentativa de reprodução e compromisso com a veracidade para recriar e manipular a narrativa de acordo com os seus principais interesses, nesse caso o de mostrar aos leitores uma versão alternativa das narrativas canônicas.

Na segunda parte desse mesmo capítulo, Da Vinci e Salai se encontram com “Isabella d’Este em Veneza, Gonzaga pelo casamento, e duquesa de Mântua” (CLÁUDIO, 2014, p.64), uma das figuras de destaque de representatividade feminina, considerada uma das líderes feministas da Renascença italiana, figura política e cultural, além de ser patrona das artes e líder da moda em sua época. Além da sua importância histórica, transferi-la para o romance traz à cena a discussão sobre a exclusão e apagamento de outras personagens minoritárias (mulheres, negros,

¹³ A *Virgem das Rochas ou Rochedos* (1483-1486 / 1495 – 1508) são duas pinturas, praticamente idênticas, que foram pintadas por Leonardo da Vinci. A primeira versão está exposta no Museu do Louvre, em Paris, e a segunda na National Gallery, em Londres.

homossexuais, transgêneros, dentre outras), pois, ainda que essa figura seja muito significativa na História oficial, ela não recebe o mesmo destaque e reconhecimento das personagens masculinas de seu tempo, fazendo jus ao debate sobre a “supremacia” heterossexista e heteronormativa predominante.

Continuando a análise proposta, o narrador sentencia:

Em Outubro de 1503 a Signoria contrata Leonardo para a produção de um fresco ilustrativo da Batalha de Anghiari, com o qual se cobriria uma parede da Sala del Maggior Consiglio no primeiro piso do Palazzo Vecchio, e que ficaria defronte de um outro, representativo da Batalha de Cascina, cuja execução seria entregue a Miguel Ângelo (CLÁUDIO, 2014, p.67).

Ora, este mesmo acontecimento foi recuperado e reescrito no romance, e que pode ser encontrado nos textos biográficos sobre o artista, tal como o de Michael White:

No dia 24 de outubro de 1503 lhe foi dada (a Da Vinci) a lucrativa encomenda de pintar um vasto mural de cena de batalha para decorar uma das paredes da recém construída Câmara do Conselho, no Palazzo dela Signoria, o grande salão de reuniões do governo.

[...] Para esse mural a Signoria exigiu a representação de uma cena de batalha heroica extraída da história recente de Florença, e depois de muita discussão concordou-se que o motivo seria a Batalha de Anghiari, uma grande vitória florentina sobre os milaneses em 1440.

[...] Michelangelo Buonarotti tinha vinte e nove anos de idade quando também recebeu uma encomenda de Signoria para pintar uma cena de batalha, *A Batalha de Cascina*, na parede da Câmara do Conselho do Palazzo dela Signoria, exatamente oposta àquela onde Leonardo já montara um andaime como preparação para a sua *Batalha de Anghiari* (WHITE, 2002, p. 226-227).

O evento narrado acima (o encontro de dois principais artistas da Itália renascentista, Leonardo da Vinci e Michelangelo Buonarotti) é revisitado e não passa despercebido ao olhar atento e detalhista de Mário Cláudio, que propõe, à sua maneira, uma outra forma de narrar como ocorreu, ou que poderia ter ocorrido. Nos documentos oficiais, esse importante marco é descrito a partir de um grande erro cometido por Da Vinci, qual seja, em uma tentativa de inovação artística, tentou reproduzir a Batalha de Anghiari, valendo-se de uma nova técnica de pintura, que acabou danificando o projeto, sem o ter finalizado. Segundo diversos historiadores, Leonardo não quis utilizar a técnica do afresco, mas tentou fazer uma “pittura murale” e foi nessa escolha que a obra acabou sendo destruída. Na reconstrução marioclaudiana, a pintura foi deteriorada por uma tempestade que atingiu Florença, acidente completamente

diferente do anterior. Segundo o narrador:

O céu de Florença, caprichoso até nos meses de Verão, carregou-se de nuvens mais densas do que as que se acastelavam atrás das cruzes do Gólgota, e à terceira hora do mais infausto dos dias que a Humanidade conheceu. E o vento que de imediato se levantou, pondo a tanger a finados o sino da torre da Signoria, desprende uma chuva negra como piche, e como não constava da memória dos mais velhos habitantes da Cidade. Irrrompendo pela Sala del Maggior Consiglio onde o artista, e o seu pessoal, se propunham iniciar os trabalhos da passagem à parede do desenho do cartão da *Batalha de Anghiari*, a ventania desembestada derrubou um jarro de água, reduzindo-o a cacos, e enfunou o mesmo cartão, despedaçando-o como papel de arroz. No trecho que apenas se começara a pintar as tintas de óleo de linhaça, adquiridas na loja de um tal Francesco Nuti, e porventura adulteradas, principiaram a escorrer lentamente pelo reboco (CLÁUDIO, 2014, p.68).

Posto isto, percebo que o acontecimento acima, descrito pelo narrador do romance de Mário Cláudio, é completamente possível e aceitável, além de não possuir nenhuma afinidade com uma narrativa fraudulenta ou improvável. Assim como discuti em outros tópicos, devemos lembrar “que verdade e falsidade podem não ser mesmo os termos corretos para discutir a ficção” (HUTCHEON, 1991, p.146), pois não existe uma única verdade consolidada, mas verdades, no plural. Isso devido a História, a que chamamos de oficial, também poder ser considerada uma ficção, justamente por nela existirem informações incorretas ou enganosas, essas que podem ter sido esquecidas, apagadas, silenciadas ou até mesmo manipuladas (DUBY & LARDREAU, 1990). Dessa forma, *Retrato de Rapaz*, visto como uma metaficção historiográfica que “se aproveita das verdades e das mentiras do registro histórico” (HUTCHEON, 1991, p.152), possibilita tecer uma crítica a essa história sacralizada, apresentando outros caminhos e, assim, outras “verdades”.

A terceira parte desse mesmo capítulo gira em torno, praticamente, de um dos seus maiores feitos: a máquina voadora. A construção desse revolucionário invento parece receber toda a atenção e o interesse do mestre, como ele mesmo aconselha Salai: “Voemos pois, meu Filho, que nos importa a derrota na *Batalha de Anghiari*?” (CLÁUDIO, 2014, p.74). Não muito diferente dos relatos históricos oficiais, esse projeto é visto pelos estudiosos como um dos mais revolucionários de seu tempo, sendo sempre relatado nos textos. Assim como o fez Michael White:

Leonardo chamou seu projeto de uma máquina voadora de “um navio no ar”, e em uma de suas representações da idéia mostrou um disposto de quatro asas, o operador posicionado verticalmente e movimentando as asas por meio da cabeça empurrando uma gaste, girando duas manivelas com as mãos e acionando dois pedais com o seu próprio peso do corpo.

[...] São desenhos maravilhosamente inventivos, e muito deles baseiam-se em princípios aerodinâmicos bem fundados. Contudo nenhum deles poderia ter se aproximado do verdadeiro voo, simplesmente porque o ocupante humano nunca poderia gerar bastante força para impulsionar a máquina com velocidade suficiente para adquirir o empuxo exigido.

[...] Entretanto seus esforços não foram inteiramente desperdiçados. É duvidoso que ele realmente tenha tentado voar. Sonhava em criar o que chamava de “pássaro gigante” e de lança-lo do monte Ceceri, perto de Florença. (WHITE, 2002, p.294-295)

Dessa forma, Mário Cláudio recupera as anotações dessa máquina nos cadernos de Da Vinci e as insere no romance, permitindo que o desejo que o artista possuía de lançar o voo se concretize, além de proporcionar a nós, os telespectadores, o privilégio de vivenciar tal feito. Ora, não será esse, talvez, um dos principais propósitos das metaficções historiográficas (HUTCHEON, 1991)? Ou seja, permitir que os seus leitores conheçam um “novo” passado, vivenciem novas descobertas e, assim, aprendam a trilhar caminhos completamente desconhecidos que poderiam ter ocorridos? Assim posto, o desejo do mestre é realizado e descrito pelo narrador da seguinte forma:

A geringonça final, algo tosca, quando observada de lado, ou de baixo para cima, alcançava a sua plena grandeza, se descortinada de um ponto mais alto. Indecisas entre as de uma ave de presa e as de um insecto gigantesco, as asas conferiam-lhe uma insólita aparência, e menos de uma extensão artificial do corpo humano, ou de um novo veículo que o servisse, do que de um conjunto de órgãos para uma sua função, esquecida por milénios e milénios. E a pequena cabine, situada sob a secção do engenho que *grosso modo* correspondia à quilha do pássaro, continha duas tábuas de comprimento e de largura de um indivíduo de compleição normal, destinadas aos tripulantes. Aí deitados de bruços, e de maneira a articularem entre si o movimento das mãos, necessário à descolagem, mestre e discípulo ocupariam os respectivos níveis, Leonardo o superior, e Salai o inferior. [...] Logo a máquina porém deslizou em linha recta, alteando-se depois nos ares onde as derradeiras mechas de névoa se esgaçavam. Erguendo a voz estentoriamente, a fim de sufocar a fúria de Bóreas e Euro, de Noto e Zéfiro, e apelando muito mais à gratificação e orgulho do jovem do que à satisfação da sua vaidade, o génio festejou assim a magna proeza, “Cá vamos, meu Filho, porque nada existe de mais digno das estrelas do que o amor de quem o sente como nós”. E quase sem transição, interrompendo os gritos do júbilo infantil do companheiro, ao descreverem um semicírculo sobre o abismo, chamou a atenção dele com estas palavras, “Olha lá ao fundo, repara bem, como são tristes, e como são inúteis, os despojos da *Batalha de Anghiari!*” [...] “Dirão um dia que não conseguimos, mas cada voo a si mesmo se inventa, e nenhum se repete, partamos pois, meu Filho, para outra viagem, não há bússola que nos comande, nem universo que nos detenha” (CLÁUDIO, 2014, p.76-77-78-79).

Se os mais diversos estudos e relatos sobre a vida de Leonardo apontam para uma não realização do voo, Mário Cláudio projeta no romance *Retrato de Rapaz*

justamente o oposto, que esse feito não só ocorreu, mas que foi uma das experiências mais significativas para o artista. Na citação anterior, fica perceptível quão bem sucedida foi a efetivação desse projeto que, de tão inacreditável, deixou as pessoas receosas e desconfiadas se de fato realmente aconteceu. Vale frisar que, para o contexto da época (século XV), tal façanha era completamente revolucionária e exclusiva, sendo inimaginável para as pessoas e as ideias vigentes.

A passagem sobre a máquina voadora foi tão bem reelaborada que permite ser analisada por diferentes vieses. Se, como realizei anteriormente, em um primeiro passo pela temática do homoerotismo, agora, esta cena permite a leitura sob o signo da construção arquitetural, partindo do pressuposto e da inserção da obra na categoria das metaficções historiográficas, ou seja, a elaboração de um romance com ênfase biográfica que narra o lado B dos fatos, demonstrando a nós, os seus leitores, o oposto do que se encontraria nos discursos sacralizados. Lança-se, assim, um olhar crítico à história ao narrar outras verdades e versões.

Dessa forma, concluo que os dados referenciais não são suficientes para a construção de um romance metaficcional, pois é necessário ir além das comprovações e das demarcações já conhecidas, é preciso gesticular a escrita com a ficção e a criatividade, tornando essa “nova biografia” completamente autêntica e verídica dentro do plano ficcional, tal qual discute a ensaísta Dalva Calvão:

A biografia que desta forma se deixa entrever (e que será, de fato, lida na segunda via do texto) acena, pois, para a aceitação de um texto em que a imaginação e a liberdade do autor serão responsáveis pelo tratamento a ser dado ao material documental resultante de pesquisas cuidadosas. Não se desprezará o dado referencial, mas ele, por si só, não será suficiente e as lacunas inevitáveis só poderão ser preenchidas pela recriação do biógrafo, consciente de que o resultado final será sempre a sua leitura do real, a sua particular percepção dos fatos, indefinidamente substituída ainda pela dos virtuais leitores em suas fluentes interpretações. Desta maneira, a personagem e a vida surgidas do trabalho deste biógrafo terão como verdade a verdade do texto, existindo apenas nele, ou a partir dele (CALVÃO, 2008, p.74).

Voltando à análise, na quarta parte do segundo capítulo (O Voo), após ambos regressarem à Milão, deparamos com uma das personagens mais importantes do romance: Francesco Melzi, o discípulo que irá ocupar o importante espaço de Salai e que fará o antigo e eterno companheiro de Da Vinci abandonar o ateliê e ir viver sozinho: “De qualquer modo Francesco ficará conosco, não lhe minguem predicados difíceis de se achar, e promete meter na ordem os meus papéis que andam pelas ruas da

amargura” (CLÁUDIO, 2014, p.82). Vale destacar que não somente no romance, mas, também, no percurso biográfico do artista italiano, como apontam os relatos históricos oficiais, Melzi se tornou extremamente importante na trajetória de Leonardo e contribuiu com o enfraquecimento do elo construído entre o artista e Salai. Como detalha Michael White,

Foi também durante esses primeiros meses de volta a Milão que Leonardo aproximou-se de um jovem que ficou sendo seu companheiro inseparável (embora talvez seu primeiro encontro tenha se verificado um ano ou dois antes). Esse jovem era Francesco Melzi, filho de um aristocrata lombardo, que tinha dezessete anos em 1508.

[...] Sabemos bem do interesse de Leonardo por bellissimo fanciullo, e é claro, pelo exame dos fragmentos de cartas que sobreviveram, que ele logo ficou emocionalmente envolvido com o jovem.

[...] Ironicamente, Leonardo pode ter confiado a Salai as cartas para Melzi, e nós só podemos imaginar o que ele teria pensado do florescente relacionamento entre seu mestre, já de idade, e o nobre adolescente. Como vimos, Salai, que na época já estava com Leonardo havia uns dezessete anos, tinha origem camponesa e não temos registro de que tivesse mostrado qualquer talento artístico excepcional ou tido algum interesse nos outros objetivos intelectuais de seu mestre. Em completo contraste, Melzi, ainda nos albos da mocidade, mostrou considerável habilidade como pintor desde uma idade precoce. Era bem intencionado, lido e havia recebido uma educação compatível com a sua condição social. Pouca dúvida pode existir de que Salai, compreensivelmente, se sentiu ameaçado e intimidado pelo novo acólito (WHITE, 2002, p.238).

É importante ressaltar, aqui, a forma como Mário Cláudio consegue revisitar esses relatos, recontando-os de forma detalhada e onisciente, pondo em destaque tudo o que envolvia as três personagens (Leonardo, Salai e Melzi), desde sentimentos e pensamentos, como o ciúme e a inveja que o antigo discípulo começara a sentir, até comportamentos e atitudes, como a briga entre os dois aprendizes. A partir da efabulação proposta, não podemos pensar esse desenrolar da narrativa como uma recapitulação dos motivos e das razões que fizeram com que Salai se distanciasse de seu eterno mestre e, que, colocou o novo discípulo em seu lugar? Ora, se nos discursos oficiais, apenas encontramos algumas menções da afinidade e do companheirismo despertados por Melzi em Leonardo, a proposta de Mário Cláudio não seria justamente nos relatar como essa separação ocorreu e a forma como o eterno “diabinho” se sentiu após ser substituído pelo outro garoto? A partir dos propósitos de revelar como esse evento pode ter ocorrido, o narrador começa a relatar a frustração de Salai em relação a essa nova parceria:

As lágrimas que então deslizaram pelas faces do jovem, e que este se esforçava para ocultar do intruso, apressando-se a anuir ao comando do

artista, sustentavam-se de tudo quanto no passado de ambos se entretecia, encontros e desencontros, dádivas e traições, acessos de fúria, e cenas de ciúmes, e até a bofetada que uma vez, exasperado por não conseguir a gradação de verde-mar que pretendia, Leonardo lhe aplicara. Tomou Salai a vassoura, inclinando a cerviz, e enquanto ia limpando as lajes botou-se a contar os trabalhos, e além destes os dias, que dividiria até o momento com o homem que o afrontara.

[...] A má vontade contra o adventício, o qual assim, e crescentemente, lhe ia roubando a complacência do mestre, devastava o coração do moço, igual às convulsas cenas do Dilúvio, gravadas nos in-fólios que o intruso compulsava.

[...] Um dia, impotentes para se sobrepor às respectivas fragilidades, Salai ao seu excesso, e Mezi à sua contenção, engalfinharam-se um ao outro, e na margem do Adda. O rio que diante deles ia correndo, e por cujo incerto caudal Leonardo se enamorara, parecia exigir-lhes esse tal ajuste de contas, sem o qual não há amizade que medre, nem paz que se assine. (CLÁUDIO, 2014, p.82, 84-85).

Dessa forma, com a leitura dessa “nova biografia”, é possível encontrar os detalhes e as minuciosas descrições, inexistentes e inconcebíveis nos documentos sacralizados, desatando os “nós” que permeiam nas dúvidas e nas curiosidades de todas as pessoas que se interessam pelas artes renascentistas ou pela vida de Leonardo da Vinci, além de instigar o debate e a desconfiança a respeito da fidedignidade que é atribuída à História de um modo geral, tal como alerta Linda Hutcheon: “o que a escrita pós-moderna da história e da literatura nos ensinou é que a ficção e a história são discursos, que ambas constituem sistemas de significação pelos quais damos sentido ao passado” (HUTCHEON, 1991, p.122).

Ou seja, se a escrita histórica também é um discurso, é possível encontrar dissolvidas nela, então, ideologias e subjetividades que privilegiam ou impossibilitam a aparição de determinados detalhes, tornando o seu âmago possivelmente falacioso. Na verdade, a proposta de Mário Cláudio consiste em desafiar os discursos que privilegiam apenas uma verdade e uma significação, postura aliás combativa, em virtude de sugerir, como faz na efabulação de *Retrato de Rapaz*, que a consolidação histórica e os seus discursos são compostos por múltiplas verdades e antagônicos caminhos.

Na última parte do segundo capítulo, aparece uma importante personagem, que solicitou os serviços do artista na cidade de Roma, o conhecido Giuliano Lorenzo de’Medici: “O inesperado convite, dirigido ao mestre por Giuliano Lorenzo de’Medici para que executasse em Roma um programa de obras extraordinárias” (CLÁUDIO, 2014, p.89). Tal proposta não foi uma criação original do projeto efabulador de Mário Cláudio, posto que constitui um acontecimento verídico, realizado em 1513, tal como

explicita o autor de *Leonardo: o primeiro cientista*,

E assim Leonardo chegou a Roma no outono de 1513. Era uma cidade que ele já havia visitado muitas vezes, mas onde ele nunca permanecera mais do que algumas semanas. Dessa vez ele havia sido chamado a Roma pelo irmão do papa, o filho mais velho de Lourenço de Medici, Giuliano, o homem que alguns alegam ser a pessoa que encomendou a *Mona Lisa* (WHITE, 2002, p.246).

A inserção dessa figura no romance é de extrema importância para ilustrar o quão procurado e bem-sucedido era Leonardo, sendo sempre solicitado os seus serviços por enigmáticas e poderosas pessoas de seu tempo, como as vinculadas ao Vaticano e a família papal. Essa cena foi escolhida para ser revisitada, possivelmente porque Giuliano fora apontado como o destinatário da *Mona Lisa*, a mais importante e conhecida obra do pintor italiano. Em meu entender, esse é um dos mais importantes pontos propostos por Mário Cláudio dentro do romance em questão: não priorizar os seus feitos canônicos, sobretudo os que foram finalizados e estão expostos nos mais diversos museus, mas eleger aqueles que não foram concluídos ou que não saíram do papel, assim como a escultura do cavalo de bronze encomendada pelos Sforzas e a máquina voadora, permitindo, então, através desse “recontar” histórico, colocar um fim a esses projetos. Por isso, concordamos com Dalva Calvão, quando sublinha que Mário Cláudio apresenta dentro dessa e de outras obras uma significativa proposta “de se constituir como um texto crítico sobre as obras dos artistas que são objetos de sua escrita” (CALVÃO, 2008, p.225).

Ainda em Roma, Leonardo se encontra com Dom Miguel da Silva, além de Pietro Aretino, um famoso poeta italiano do Renascimento, figura também revisitada e integrada à obra. Além disso, ocorre um ilustrativo diálogo com outras artes, nesse caso com duas importantes pinturas do próprio artista: *Baco* (ou *São João Batista*), pintada entre os anos de 1510 e 1515, e *A Anunciação*, confeccionada entre 1472 e 1475. Novamente, recorro à ensaísta brasileira Dalva Calvão, porquanto esta postura do protagonista consente com a sua ideia de que “a obra de Mário Cláudio tem-se revelado como instigante possibilidade de ampliação do exercício intertextual, inscrevendo-se numa longa tradição em que o texto literário se configura como lugar de privilegiado diálogo com outras artes” (CALVÃO, 2010, p.30).

Colocada essa discussão, fica perceptível a forma como *Retrato de Rapaz* dialoga constantemente com outros artistas e suas respectivas obras, principalmente os vinculados às artes plásticas renascentistas, permitindo que ocorram reflexões sobre

esse fenômeno estético/ideológico, assim como as suas propostas, os seus funcionamentos e sobre os seus próprios idealizadores, ampliando, então, o complexo exercício intelectual dos leitores desse romance, na medida em que se exige um desdobramento para se compreender as inúmeras incorporações intertextuais.

Outra inserção importante de uma figura histórica relevante para a própria trama aparece no término desse capítulo e se consolida no próximo e o último, o denominado “O Anel”: Francisco I, o novo rei da França. Além dele, na primeira parte dessa última seção do romance, também aparecem o Papa Leão X e o escritor Marcantonio Flaminio, ambos sob a perspectiva transcendente do homoerotismo. O narrador não deixa de pontuar o tipo de relação estabelecida entre eles:

Se o olhar de Francisco I, rei da França, pousou suavemente sobre a cabeça encanecida de Leonardo, o de Leão X, vigário de Cristo, desceria com ganância sobre os desgrenhados caracóis de Salai. Marcantonio Flaminio, um mancebo de corpo elançado, e que no seus dezasseis anos de idade muitos tinham já por grande promessa das letras, não deixou de perceber o súbito brilho da pupila pontifícia. Ninguém duvidava do lugar que o imberbe lírico ocupava no coração, e na cama, do Santo Padre, e não faltaria por isso quem entre segredinhos, risadas e piscadelas de olho, lhe denotasse a reacção. (CLÁUDIO, 2014. p.99).

Muito interessante observar a forma como o escritor português buscou nas tradições as duas figuras (Papa Leão X e Marcontonio Flaminio) e as remodelou sob a perspectiva do homoerotismo, recontando os fatos à sua maneira. Dessa forma, “Mario Claudio [...] opta por estruturar uma simbiose de estampas, fragmentos, insinuações” (BRUCK, 2016, p.24), ou seja, relata de forma transcendente a possível relação íntima existente entre as duas figuras e, através de uma forma sutil em que é contada a narrativa, insinua haver um relacionamento que extrapola as convenções heteronormativas entre o mancebo e o vigário de Cristo. A partir das suposições levantadas pelo narrador, podemos embasar a nossa interrogação sobre a existência de fatos que foram, muito possivelmente, excluídos ou higienizados dentro dos discursos oficiais, justamente para não visibilizar as suas existências desde os tempos mais remotos. No caso aqui específico, de outros comportamentos e de outras subjetividades, as chamadas “sexualidades periféricas” (FOUCAULT, 2014, p.56).

As pesquisas realizadas pelo autor de *Retrato de Rapaz* foram tão precisas e detalhadas que encontramos, no romance, figuras que passaram praticamente despercebidas pelos historiadores, como o caso de “Battista de Vilanis, serventuário do mestre, e nomeado responsável pela agenda dos colóquios entre este e o soberano”

(CLÁUDIO, 2014, p.111), o fiel cozinheiro de Leonardo da Vinci, que herdou uma pequena parte de seus bens, assim como veremos posteriormente. Além disso, na segunda parte do último capítulo, encontramos também outras aparições de personagens reais que foram deslocadas da história para dentro do plano da narrativa: Luís d’Aragón, Antonio de Beatis, Giovanna d’Aragón e Giangiacoimo Trivulzio. Menções que reforçam ainda mais a necessidade que as metaficções historiográficas possuem de incorporação daquilo que julgamos como “real” e “histórico” para a criação de uma nova biografia ficcionalizada.

Na terceira parte, surge uma forte e importante referência às “Três Graças” (Eufrosina, Aglaé e Talia), que, de acordo com a mitologia grega, “eram as deusas do banquete, da dança, de todas as diversões sociais e das belas-artes” (BULFINCH, 2002, p.15). Entretanto, em o *Retrato de Rapaz*, as três mulheres que representam essas divindades, Claudine, Sarasine e Alexandrine, são descritas a partir de uma possível personificação da víbora de três cabeças que Leonardo da Vinci possuía para os seus estudos. Sendo assim, Mário Cláudio não parece buscar nas tradições essa importante referência apenas para compor o seu texto, mas para satirizar e trazer uma nova versão sobre esse mito, descrevendo-as de maneira antagônica àquela que conhecemos, ou seja, com características e personalidades completamente diferentes, afinal essas novas Graças trazem a discórdia, o desencanto e diversos problemas:

“São as Três Graças que te recebem, meu Filho”, declarou este num sorriso indicativo da dúvida que acompanhava as seguintes palavras, “e descobrirás em breve o que representam, e a lição de vida que te cabe extrair do seu convívio”. Designou assim a que vestia de seda azul, exibindo na destra uma rosa de muitos espinhos, “Esta é Claudine”. E continuou, “Esta chama-se Sarasine”, referindo-se à que envergava uma túnica de veludo negro, sustentando entre os dedos um dado de jogar. “E aqui tens Alexandrine”, rematou o sábio as apresentações, fazendo avançar a que, trajando de cetim vermelho, empunhava um simples ramo de murta. Deixou-se o moço de outrora envolver pelo olhar que as três fêmeas lhe devolviam, todas elas adultas, mas manifestando nos gestos o aberrante espírito da infantilidade perpétua.

[...] E eis que Salai cairia assim na teia de enganos das Três Graças, ora visão impalpável, ora efectiva presença, manifestando-se por transparências sedutoras, ou por teias sem escapatória. A breve trecho mobilizá-lo-ia Claudine, porventura a mais calculista do terceto, para tortuosos negócios de compra-e-venda de jóias raras, e de esplêndidas peliças, ou para trocas labirínticas de favores que garantissem o acesso a um cargo, ou simplesmente a um festim. [...] Alimentava-se mal de facto, e dormia ainda pior, seguindo em consequência numa irritação permanente que a levava a pontapear os gatos que se lhe atravessassem no caminho, e a escarrar no mármore dos aposentos áulicos como se percorresse as mais torpes vielas do povoado.

Torturada pelo aguilhão do orgulho, assaz frequente nas mulheres que encaram a solidão como derrota pessoal, e que por isso se desgastam na raiva que nelas provocam os amores alheios, Sarasine procedia numa roda-

viva de sabotagens e conquistas. De origem humilde, e havendo escalado a pulso a corda que a levaria às estâncias palacianas, nem por isso adoçara o seu agastamento de automarginalizada, investindo na posse dos que ficavam presos na teia que segregava, fossem homens, ou mulheres, uma contínua ilusão de triunfo.

[...] Quando Sarasine se precipitou a exhibir euforicamente pelos escritórios dos ministros, pelas régias coudelarias, e pelas copas e cozinhas, de Amboise, o anel de noivado que obrigara Salai a oferecer-lhe. [...] O namoro não faria do homem entretanto a criatura em paz consigo mesma que se desejava, isto porque lhe falecia o horizonte do futuro, e porque desconfiava da infertilidade da mulher, sentindo-se incapaz de erigir o quotidiano com um mínimo de segurança.

[...] Numa bela noite, e atentando desde a porta de acesso à oficina do sábio, luxuosa agora, no rosto do seu protector, a fim de porventura ler nele a mágoa resultante da observação do mar de escolhos em que o discípulo de sempre teimava em singrar, Salai avançaria a medo por ali adentro. [...] O génio interpelou-o então com uma frase que denunciava ter já conhecimento do adereço que o velho moço adoptara numa precipitação infantil, e que o amo verberaria nestes termos, <<Admito-te tudo, meu Filho, menos que consintas na degradação do pombos-correios, pobres deles, nascidos para a liberdade, e que amiúde fomos soltar das gaiolas nos mercados de Florença, quando aninhavam nos excrementos de que se lhes atascava a palha da cama, e de pata apertada pela anilha com que os perversos lhe controlavam o roteiro do voo.>> O adolescente perpétuo corou perante esta diatribe, ajoelhou como de costume ao lado do cadeirão, e retirou o anel com a ligeireza de quem nunca o houvesse enfiado. [...] O estranho artefacto simbolizava na realidade a tragédia que iria fulminar o que saíra de Oreno, e não para que o adestrassem na arte da pintura, mas para trabalhar para um amo ilustre (CLÁUDIO, 2014, p.116-122).

A longa citação constitui um caso particular da propriedade com que o autor investe na revisitação das tradições clássicas. Apontadas as personalidades e as intenções das Graças marioclaudianas, percebemos que o escritor não somente propõe uma sátira ao mito, mas também uma crítica refinada à História e à mitologia. Se as Três Graças renascentistas que compõem a pintura *A Primavera*, de Sandro Botticelli, se vestem de branco e realçam um ambiente harmônico enquanto dançam de forma delicada, as novas facetas criadas por Mário Cláudio vestem cores escuras e vibrantes (azul, vermelho e preto), enquanto carregam em si artefatos um tanto simbólicos: uma rosa com espinhos, demonstrando o perigo escondido por de trás de toda beleza (perigo esse que muitas vezes machuca intencionalmente); um dado de jogos que conota o contraste entre o ganho e a perda (as possibilidades de se ganhar ou perder uma partida são equivalentes); e o ramo de murta, flor que corresponde à nossa “dama-da-noite” (planta conhecida por florescer apenas na parte noturna). Em outras palavras, são objetos que se distanciam e nada possuem em comum com o sentimento de concórdia.

Se as Graças da mitologia são conhecidas como as deusas das diversões e dos banquetes (GRIMAL, 1992), fica evidente que essas novas proporcionam justamente o

oposto dentro da obra, ficando ainda mais perceptível, através da personagem Claudine, exatamente a que praticamente não se alimenta e, por isso vive se comportando de forma grosseira e rude com todos à sua volta, que ela nada possui de afinidade com as atividades referidas às Graças mitológicas. Justamente por inscrever figuras históricas e míticas sob outros vieses e aspectos no romance, podemos concluir que Mário Cláudio aposta numa crítica aos discursos oficiais sacralizados, abrindo mão de crenças históricas e culturais para conseguir efabular outras narrativas biográficas, com pontos ainda inexplorados e que foram captados apenas pelo escritor português, como bem pontua Dalva Calvão a partir dos estudos realizados por Fayga Ostrower:

Em relação aos artistas biografados, surgem então o desenho de uma vontade e a percepção de traços, talvez observados apenas pelo biógrafo, que se mantém ao longo da trajetória de cada um, configurando-se como uma marca, ou o estilo, em concordância com o que afirma Fayga Ostrower, em sua dupla condição de artista que pensa sobre o ato de criação: “Cada um de nós só pode falar em nome de suas próprias experiências e a partir de sua própria visão de mundo. E, em sendo cada pessoa um indivíduo único, suas formas expressivas incorporarão, natural e necessariamente, um estilo individual” (CALVÃO, 2008, p.193).

Na quarta parte desse último capítulo (*III O Anel*), percebo que Mário Cláudio revisita um importante momento na vida de Leonardo e das artes em geral: a execução da obra *Última Ceia*¹⁴, um dos poucos feitos canônicos encontrados na narrativa. Essa importante pintura foi confeccionada quando o artista se encontrava já velho e precisava de ajuda para a realização das mais simples atividades, tal como discute Michael White:

[...] Quando Leonardo não pôde mais segurar um pincel ou uma pena para escrever, Melzi, seguindo as instruções do mestre, acrescentava detalhes aos quadros e transcrevia anotações. Na realidade, Melzi substituiu Salai como o companheiro mais íntimo de Leonardo algum tempo antes de eles viajarem para a França, e logo depois de chagarem a Cloux, Salai partiu para Milão e nunca mais voltou. (WHITE, 2002, p.257).

Entretanto, o escritor português recupera tais informações e, com a licença poética da ficção, revisita a história do artista e a reconta, permitindo um olhar muito mais adequado para o final feliz entre o eterno discípulo e seu mestre. No romance, Salai só parte quando Leonardo estava prestes a morrer, sendo ele o responsável por

¹⁴ A *Última Ceia* (1495 – 1498) é uma importante e famosa pintura realizada por Leonardo da Vinci para ser exposta na igreja de Duque Ludovico Sforza. A obra representa a última ceia de Jesus Cristo com os seus Apóstolos.

cuidar e ajudar o artista, e não Melzi, como encontramos nos textos biográficos e históricos. Neste sentido, o narrador de *Retrato de Rapaz* aposta numa outra possibilidade de realização artística e amorosa para o velho mestre:

O corpo do Homem surgia-lhe como um compêndio de moléstias, aberto ao arguto olhar, e ao dedo indicador, desse que em códices e códices averbara glórias e misérias do ser criado à imagem e semelhança de Deus. Imobilizara-se-lhe a mão esquerda, a da pintura, e o discípulo de sempre obrigava-se a guiá-la para cima do peito enquanto o doente, semideitado no caldeirão em que recebia o sol da manhã, parecia cada vez mais suspenso entre vida e morte.

[...] E retomando entre as suas a mão do amo, acabado de voltar à sua inércia, o jovem de antanho beijava-a em silêncio, fixava as pupilas nas pupilas do que ia abalar, e saía daquela câmara de cheiros opressos, persignando-se na mágoa, ou na consternação (CLÁUDIO, 2014, p.127-128).

Na última parte do capítulo, surge o importante marco histórico que foi movido transcendentemente dos documentos oficiais para dentro do romance: a leitura do testamento de Leonardo da Vinci após a sua morte. Esse acontecimento foi revisitado e reescrito por Mário Cláudio, possibilitando que os seus leitores vislumbrem esse momento trágico e descubram como a sua leitura pode ter ocorrido. Assim relata o narrador atento de o *Retrato de rapaz*,

O notário lera-lhe já o testamento do artista, e dele constavam as suas últimas vontades em sede espiritual, e um rol de legados em que Melzi aparecia como principal beneficiário. [...] Mas o que sobretudo o enchia de arreganho (Melzi), e de um admiravelmente se matizava de gozos de retaliação, era recordar-se do que entretanto percebera, que por determinação expressa do famoso de cujus não coubera ao rapaz de outrora, ali identificado como seu “servitore”, mais do que metade da hortazinha de Milão, quedando a restante metade para Battista de Vilanis, criado também (CLÁUDIO, 2014, p.134-135).

Nos textos biográficos que objetivam relatar a história e a vida de Leonardo da Vinci, encontramos detalhes sobre esse testamento muito parecidos com o que foi descrito dentro do romance. Assim como nos discursos sacralizados, o artista renascentista deixou Melzi como o seu principal beneficiário, isso, talvez, por ele ser o discípulo mais dotado artisticamente e o único que provavelmente continuaria o seu incessante trabalho. Como foi relatado no texto de White,

Em abril de 1519, poucos dias do seu sexagésimo sétimo aniversário, Leonardo fez seu testamento. Deixou para os seus meios-irmãos o valor não pequeno de sua conta no Santa Maria Nuova, em Florença (cerca de quatrocentos écus soleil), bem como a pequena propriedade que pertencera ao tio Francesco, e pela qual Leonardo travara uma batalha judicial havia dez anos. Para Salai, deixou metade do vinhedo que lhe fora dado por

Francesco Sforza e metade do pedágio de um canal que o rei Luís XII lhe concedera em pagamento por algum trabalho de consultoria. A outra metade do vinhedo e do pedágio do canal ele legou ao seu criado, um tal de Battista de Villanis. Isso mostra como Salai caíra na estima do artista, pois ele recebeu em testamento nada mais do que foi legado a um criado de confiança. À parte pequenos presentes a outros servos e amigos, o grosso da herança de Leonardo ficou para Melzi, a quem foram confiados todos os manuscritos, pinturas e outros objetos do artista, justamente com sua pensão, propriedades e bens pessoais (WHITE, 2002, p.258).

É interessante observar a quebra de expectativas despertada com a conclusão da obra, momento em que acreditávamos que Salai acabaria sendo o maior beneficiário de Da Vinci. Tal convicção se fortifica com o delírio que precedeu a morte do artista e que fez com que ele se declarasse abertamente sobre os seus sentimentos pelo discípulo para todos os curiosos que se encontravam dentro de seu recinto. Entretanto, ainda que a herança destinada a Salai seja inferior economicamente em relação a que foi deixada para Melzi, ela ilustra o sentimento de apreço e dever que o mestre possuía em lhe devolver tudo aquilo que um dia foi retirado: o seu próprio espaço, a sua própria terra e as suas próprias escolhas, ou seja, a liberdade de poder viver de forma livre e autônoma. Ainda que, na infância, Salai tenha sido privado de ter outras oportunidades devido à condição financeira de sua família, Leonardo propõe uma segunda chance de vida para que, agora, ele trilhe os seus próprios caminhos e se distancie daqueles impostos por terceiros.

Com a finalização da obra, consegue-se alcançar uma representativa diferença entre um texto biográfico e um metaficcional, qual seja, o fato de que o segundo, por fazer uso da ficção em sua escrita, permite que a narrativa seja desenvolvida e transcendida para outros planos, diferenciando-se daquele, em que se tenta relatar fielmente determinados dados. Por lançar mão da invenção ficcional para “biografar” a vida de Leonardo da Vinci, Mário Cláudio permite, assim, que o enredo seja encerrado através dos discursos de três figuras inexistentes dentro da História, as Três Graças mitológicas. Deste modo, deparamo-nos com o seguinte desfecho na obra:

As Três Graças abandonariam o Castelo, indo ocupar uma choupana da floresta, mas não sem levar consigo inumeráveis arcaszes, atulhados de tudo aquilo com que se haviam amanhado, roupagens e jóias, móveis e tapetes, e o mais do que precisassem para a sua espantosa aposentadoria.

[...] Por vezes despenhavam-se umas sobre as outras, serviçais e patroas sem distinção, agasalhavam-se nas peles que abundavam pela choupana, e iam narrando a crónica de suas vidas. “Nunca possuí tantas moedas como quantas ambicionei, e ainda hoje meus sonhos e pesadelos me conduzem por montes de ouro, por minas onde as pepitas brilham no leito de um regatinho, ou por cofres que se abrem e fecham, completamente vazios”,

principiava Claudine. [...] E concluía, “Os machos que coloquei ao meu serviço, escolhidos por errados palpites, revelaram-se madraços sem carácter, e que faz uma mulher vulgar para ficar mais ou menos confortável? [...] Lembro-me bem, lembro-me muito bem”, atalhava Alexandrine, “de como te esforçaste por submeter aos teus desígnios aquele rapaz de Milão, o queridinho do mestre, por te haverem informado de que era ele guloso de fausto, bom trapaceiro, e próximo dos grandes poderes das sete partidas do mundo”. [...] “Chamava-se Salai, mas de que valerá falarmos dele?”, inquiria Claudine. [...] “Que sorte caberia ao desgraçado? [...] Casou-se pelos vistos com uma tal Bianca Calidiroli d’Annono, muito bonita, sensata e afectuosa, assim a pintam”. [...] “Quanto ao mais”, finalizaria ela com voz entaramelada, “parece que morreu o tonto por efeito de um disparo de arcabuz” (CLÁUDIO, 2014, p.135, 137-138).

Fica, portanto, perceptível que os propósitos do artista renascentista se realizaram, e Salai usufruiu deveras a segunda chance que lhe foi dada, dirigindo as suas escolhas e a sua vida através das necessidades e das oportunidades daquele momento. Evidentemente que o antigo discípulo conseguiu constituir uma família e assumiu a posição que um dia foi de Leonardo em seu antigo lar, ainda que em outro âmbito: a de um mestre e de um patriarca.

Dessa forma, percebo, com a análise aqui proposta do romance *Retrato de Rapaz*, uma releitura realizada por Mário Cláudio sobre a vida e a história de um dos principais artistas do mundo: Leonardo Da Vinci. Para isso, foi preciso que o escritor buscasse nas fontes oficiais todos os detalhes e acontecimentos, com o objetivo de revisitá-los e reconta-los à sua maneira, permitindo, então, que os seus leitores se deparem com uma outra versão do passado, uma nova (re)leitura, com ênfases completamente alternativas das já conhecidas. Se os textos canônicos tentam celebrar as obras do artista renascentista e se esquecem de sua vida íntima e privada, o romance de Mário Cláudio pontua justamente o contrário, focando na sua sexualidade, nas suas subjetividades e nos seus comportamentos homoeróticos. Ou seja, elas “exibem na própria forma pela qual foram construídas a ideia de negação de uma totalidade fixa” (CALVÃO, 2008, p.149).

Utilizar a metaficção historiográfica para reconstruir a vida de Leonardo da Vinci, seja partindo de acontecimentos e detalhes que aconteceram ou de como poderiam ter ocorrido, proporciona ao romance um mérito superior às biografias canônicas, que parecem não mais saciar as curiosidades e os interesses de seus leitores. Discutir sobre as subjetividades do artista em questão coloca em ênfase a importante reflexão sobre a marginalização de aspectos particulares das personalidades que são marcadas (e demarcadas) pelas suas “sexualidades periféricas” (FOUCAULT, 2014,

p.56), características pessoais que parecem se sobressair em relação às quaisquer outras particularidades. Utilizar o grande mestre renascentista como elemento chave para o debate parece ter sido uma escolha sábia e bastante eficaz, pois se a sexualidade do artista não tivesse sido mantida “abafada” dentro de armários, a forma como ele é visto e interpretado como cânone seria a mesma ou a sua imagem teria sido descentralizada e posta à margem? Pois bem, em uma sociedade que menospreza e atribui negativas interpretações às artes e os feitos de artistas confessadamente homossexuais, possivelmente excluiria a possibilidade de se colocar as suas realizações no mesmo plano de outras, que são tidas como revolucionárias e atemporais durante todos esses séculos.

Posso concluir, então, que Mário Cláudio conseguiu transcender e descentralizar a imagem de Leonardo da Vinci, como cânone, para o mesmo lugar que outras figuras “ex- cêntricas” (HUTCHEON, 1991) ocupam: a margem, espaço esse habitado por aqueles que divergem e se afastam de ideologias e convenções que são compulsórias, no caso específico dessa discussão, o da heteronormatividade.

Em suma, finalizo reforçando a evidência de que, no romance *Retrato de Rapaz*, “as fronteiras entre a ficção e a biografia tornam-se fluidas” (CALVÃO, 2008, p.66) para a criação de um texto completamente renovado e crítico que permite ser lido pelos vieses da metaficção historiográfica e do homoerotismo. O principal intuito, aqui, não é minimizar o valor dos textos oficiais que objetivam relatar fielmente a história oficial, mas mostrar que, nos mesmos, podem ocorrer discursos ambíguos e incertos, além de ocultamentos higienistas de ordem patriarcal, moralista e tradicionalista.

Se, como nos ensina Italo Calvino, a confiança no “futuro da literatura consiste em saber que há coisas que só a literatura com seus meios específicos nos pode dar” (CALVINO, 1990, p. 11), então, encerro acreditando que o romance de Mário Cláudio, *Retrato de Rapaz*, pode nos dar o seu Leonardo da Vinci: puro, autêntico, humano, genial e homossexual.

CONCLUSÃO: UM OUTRO LEONARDO DA VINCI?

É certo que existem duas diferentes imagens de Leonardo da Vinci: a presente nas biografias e a efabulada por Mário Cláudio, no romance *Retrato de Rapaz*. Mas outra coisa também é certa: a segunda, a do Da Vinci marioclaudiano, constitui um relato muito mais intrigante e provocativo. Se nos textos oficiais, podemos conhecer o Homem envolvido com as artes e a grande aristocracia de sua época, no romance, o leitor tem a possibilidade de conhecer o ser humano por trás desse grande artista, e que também possui necessidades comuns, lida com as suas dores, com as suas angústias, com os seus sentimentos e com os seus mais profundos desejos.

Se o artista renascentista, tal qual conhecemos até hoje, sempre foi descrito como um gênio ou uma máquina de produção artística, em o *Retrato de Rapaz*, ele é representado como uma pessoa completamente altruísta, complacente e apaixonada, que refaz planos e muda ideologias, tudo para ter ao seu lado o amor de sua vida, o seu eterno discípulo Salai. E esse é outro importante ponto que sobressai para a análise da obra, pois a sexualidade do artista poderia ter sido construída em cima de normas que o fizessem ser tratado como um sujeito com um sério desvio de conduta ou como possuidor de uma subjetividade que remetesse ao pecado. Aqui, talvez, reside o sensível trabalho de criação de Mário Cláudio, na medida em que opera um caminho oposto, ao mostrar que as práticas vinculadas ao homoerotismo nada possuem de errado ou diferente, e que estas devem ser vistas com naturalidade, assim como acontece com as de ordem heterossexual.

Pois bem, com as discussões sobre o homoerotismo e as metaficções historiográficas, realizadas ao longo das discussões aqui apresentadas, concluo que as nossas propostas iniciais foram devidamente alcançadas, na medida em que procuramos mostrar todos os aspectos desses dois vieses no romance em questão, além dos intuitos existentes em sua construção. Dessa forma, posso afirmar, sim, que o romance *Retrato de Rapaz* pode ser analisado de diferentes formas, e as duas, aqui assinaladas e utilizadas, foram completamente cabíveis e eficazes para trazer à cena uma das mais relevantes ficções portuguesas contemporâneas.

Enfim, o presente Trabalho de Conclusão de Curso permitiu abordar pontos ainda não tão estudados e debatidos pela Crítica Literária e que merecem ser cada vez mais analisados, devido às crescentes e novas demandas, que elegem e fortificam as

literaturas com temáticas e abordagens ex-cêntricas, quase sempre excluídas e relegadas por um olhar crítico ortodoxo e conservador. Tal como nos ensina o romance e a trajetória do artista italiano nele recriada, não podemos viver mais em tempos que submetem e sujeitam tais categorias a um segundo plano, posto que as diferenças, como os inventos da personagem principal, precisam passar pela experiência da visibilidade e do respeito.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARNAUT, Ana Paula. *Post-Modernismo no romance português contemporâneo*. Coimbra: Aledina, 2002.

_____. Post-Modernismo: o futuro do passado no romance português contemporâneo. *Via Atlântica*, n. 17, p. 119-140, jun. 2010. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/viewFile/50544/54660>>. Acesso em: 01 out. 2018.

BARCELLOS, José Carlos. Literatura e homoerotismo masculino: perspectivas teórico-metodológicas e práticas críticas. In: SOUZA JÚNIOR, José Luiz Foureaux (org). *Literatura e homoerotismo: uma introdução*. São Paulo: Scortecci, 2002. p. 13- 66.

BERNARDO, Gustavo. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

BERUTTI, Eliane Borges. Estudos Gays e Lésbicos no Século XXI: imitação ou devoração cultural? In: SOUZA JÚNIOR, José Luiz Foureaux (org). *Literatura e homoerotismo: uma introdução*. São Paulo: Scortecci, 2002a. p. 123-144.

_____. Voz, olhar e experiência gay: resistência à opressão. In: SANTOS, Rick; GARCIA, Wilton (org). *A escrita de Adé: perspectivas teóricas dos estudos gays e lésbic@as no Brasil*. São Paulo: Xamã: NCC/SUNY, 2002b. p. 23-32.

BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia: histórias de deuses e heróis*. 26 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002. Disponível em: <<http://filosofianreapucarana.pbworks.com/f/O+LIVRO+DE+OURO+DA+MITOLOGIA.pdf>>. Acesso em: 01 out. 2018.

BRUCK, Mozahir Salomão. *Biografias e literatura: entre a ilusão biográfica e a crença na reposição do real*. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2009.

_____. O fingimento na lida biográfica: Mário Cláudio e a vida de Amadeo de Souza Cardoso. *Pós*, v. 6, n. 11, p. 22-31, 2016. Disponível em: <<https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/401>>. Acesso em: 01 out. 2018.

CALVÃO, Dalva. *Narrativa biográfica e outras artes: reflexões sobre escrita literária e criação estética na Trilogia da mão*, de Mário Cláudio. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008.

_____. Considerações sobre uma escrita habitada: Mário Cláudio e o acolhimento de outras artes. *Abril*, v. 3, n. 5, p. 29-44, 2010. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5616366.pdf>. Acesso em: 01 out. 2018.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad.: Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CHARTIER, Roger. *História da vida privada: da Renascença ao Século das Luzes*. Trad.: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letra, 2009. vol. 3.

CLÁUDIO, Mário. *Damascena*. Lisboa: Contexto, 1983.

_____. *Amadeo*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984.

_____. *Guilhermina*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1986.

_____. *Rosa*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1988.

_____. *Um verão assim*. 3. ed. Lisboa: Quetzal, 1988.

_____. *Boa noite, Senhor Soares*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2008.

_____. *Retrato de rapaz*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2014.

_____. *O fotógrafo e a rapariga*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2015.

COSTA, Jurandir Freire. *A face e o verso: estudos sobre o homoerotismo II*. São Paulo: Editora Escuta, 1995.

_____. *A inocência e o vício: estudos sobre o homoerotismo*. 4. ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

DUBY, Georges & LARDREAU, Guy. *Diálogos com a Nova História*. Tradução: Teresa Meneses. Lisboa: Dom Quixote, 1990.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

FAURY, Mára. *Uma flor para os malditos: homossexualidade na literatura*. Campinas: Papyrus, 1983.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque São Paulo: Editora Paz e Terra, 2014.

FREUD, Sigmund. *Obras completas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, vol. 9.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário de mitologia grega e romana*. Trad.: Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

INACIO, Emerson da Cruz. Homossexualidade, homoerotismo e homosociabilidade: em torno de três conceitos e um exemplo. In: SANTOS, Rick; GARCIA, Wilton (org.). *A escrita de Adé: perspectivas teóricas dos estudos gays e lésbic@s no Brasil*. São Paulo: Xamã: NCC/SUNY, 2002. p. 59-70.

LESTER, Toby. *O fantasma de Da Vinci: a história desconhecida do desenho mais famoso do mundo*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Três Estrelas, 2014.

MELO, Adrián. *El amor de los muchachos*. Homosexualidad & literatura. Buenos

Aires: Ediciones Lea S.A., 2009.

MIKOLSCI, Richard. *Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

MONFARDINI, Adriana. O mito e a literatura. *Terra roxa e outras terras: revista de estudos literários*, v. 5, p. 50-61, 2005. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol5/v5_4.pdf>. Acesso em 01 out. 2018.

PAVLICHENKO, Loiana Leal. *Entre a palavra e a imagem: Gémeos*, de Mário Cláudio. 2008. 200 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008. Disponível em: <<http://livros01.livrosgratis.com.br/cp100535.pdf>>. Acesso em: 01 out. 2018.

PEREIRA, William Cesar Castilho. Homoerotismo. *Janus*, v. 4, n. 5, p. 101-116, jan./jun., 2007. Disponível em: <<http://www.fatea.br/seer/index.php/janus/article/viewFile/132/114>>. Acesso em: 01 out. 2018.

PERROT, Michelle. *Os excluídos da História: operários, mulheres, prisioneiros*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

PITTA, Eduardo. *Fractura: a condição homossexual na literatura portuguesa contemporânea*. Coimbra: Angelus Novus, 2003.

PLATÃO. *O banquete (O simpósio ou Do amor)*. Tradução revista, prefácio e notas de Pinharanda Gomes. Lisboa: Guimarães Editores, 1986.

REAL, Miguel. *O romance português contemporâneo: 1950-2010*. Lisboa: Caminho, AS, 2012.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

REIS, Carlos. *História crítica da literatura portuguesa: do Neo-Realismo ao Post-Modernismo*. Lisboa: Verbo, 2006. vol. IX.

RODRIGUES, Urbano Tavares. *Um novo olhar sobre o neo-realismo*. Lisboa: Moraes Editores, 1981.

SANTOS, Rick; GARCIA, Wilton (org.). *A escrita de Adé: perspectivas teóricas dos estudos gays e lésbic@s no Brasil*. São Paulo: Xamã: NCC/SUNY, 2002.

SANTOS, Rick J. *Poética da diferença: um olhar queer*. São Paulo: Factash: Hagrado, 2014.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. *Between men: English literature and male homosocial desire*. Nova York: Columbia University Press, 1985.

_____. *Epistemologia do armário*. Trad.: Ana R. Luis e Fernando Matos Oliveira. Coimbra: Angelus Novus, 2003.

SEIXO, Maria Alzira. *Para um estudo da expressão do tempo no romance português contemporâneo*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.

SOUZA JÚNIOR, José Luiz Foureaux. Ecos e Reverberações: o caminho (oculto) da amizade. *Letras de hoje*, v. 50, n. 4, p. 493-500, out./dez. 2015. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/viewFile/19716/13823>>. Acesso em: 01 out. 2018.

SPENCER, Colin. *Homossexualidade: uma história*. Tradução de Rubem Mauro Machado. Rio de Janeiro: Record, 1996.

TOIBIN, Colm. *Amor em tempos sombrios*. Trad.: Cordélia Magalhães. São Paulo: Arx, 2004.

TORRES, Alexandre Pinheiro. *O neo-realismo literário português*. Lisboa: Moraes Editores, 1976.

TREVISAN, João Silvério. *Pedaço de mim*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

VALENTIM, Jorge Vicente. Efabulações homoeróticas: António Nobre relido na ficção de Mário Cláudio. *Caderno Seminal Digital*, ano 20, n. 21, v. 21 p. 284-337, jan./jun. 2014. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/cadernoseminal/article/view/14493>>. Acesso em: 01 out. 2018.

_____. *“Corpo no outro corpo”*: homoerotismo na narrativa portuguesa contemporânea. São Carlos: EdUFSCAR, 2016.

WHITE, Michael. *Leonardo: o primeiro cientista*. Tradução de Sergio Moraes Rego. Rio de Janeiro: Record, 2002.